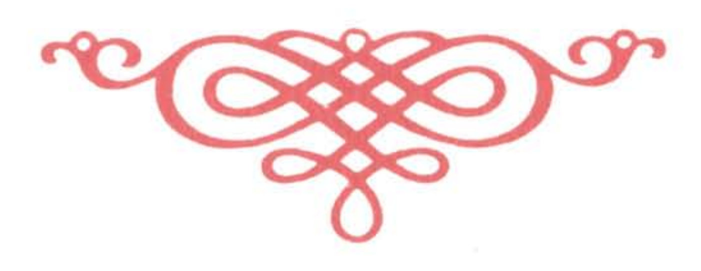

Cuadernos
Hispanoamericanos
492
Junio 1991





HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoro

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

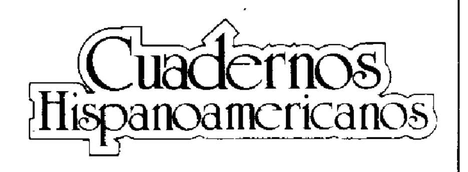
SUSCRIPCIONES
Maximiliano Jurado
Teléf.: 583 83 96

REDACCIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99, 583 84 00 y 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Gráficas 82, S.A. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-90-002-5



492

Invenciones y ensayos

492 Cuadernos Hispanoamericanos

Lecturas

Cuadernos Hispanoamericanos

492

INVENCIONES
Y ENSAYOS



César Vallejo visto por Picasso (1955)



Y también el humor en la poesía de Vallejo

Hace más de dieciséis años visité por primera vez la casa de César Vallejo en Santiago de Chuco, y conocí a su hermana Natividad. La impresión que me causó su rostro es un recuerdo perpetuo en mi memoria. Delgada, altiva, con el ceño fruncido y toda vestida de negro me abrió la puerta de la casa, y yo tuve la sensación de estar frente a la imagen del poeta transfigurado en una cara de mujer. Tal era la semejanza con el hermano. Semejanza que se enriquecería con sorprendentes afinidades.

Luego de invitarme a entrar con un ademán cortés, Natividad paseó con cierto desdén y evidente ironía la mirada por las paredes y el cielo raso de la sala, y me dijo sentenciosamente: «Así que viene usted a ver la casa, al poeta. Sí. Claro. Ahora vienen a verlo. Ahora lo ven. Pero también sería bueno que vieran a la sobrina del poeta, a ésta». Y, con un gesto, me señaló a una jovencita ruborizada por el aturdimiento que le producía el hallarse frente a la visita inesperada, al extraño, al forastero. La saludé con una venia. Natividad, sin elevar el tono de la voz pero dando más energía a sus palabras, agregó: «Esta es la sobrina de César Vallejo», y me contó que el día anterior, «ayer no más», la habían rechazado en su intento de ingresar a la Escuela Normal de Santiago de Chuco sólo por darle esa vacante a la hija de un *condorazo*. Reiteró la expresión: «Sí, señor. Para darle la vacante a la hija de un *condorazo*». Había en el tono de su voz el acento propio de las quejas insondables pero hirientes, de las rebeldías impotentes pero coléricas, de las apelaciones populares. Dijo ésas y otras palabras más, muchas de las cuales me resultaron ininteligibles por perderse como un rumor entre sus labios. Seguí tras ella hacia el interior de la casa:

—Así es la vida —le dije con el propósito de aliviarla en su indignación.

—Claro, *Dios lo quiso así* —replicó sarcástica, encogiéndose de hombros como en un gesto de desdén.

Al escucharla referirse a Dios de esa manera, acento muy típico de las mujeres viejas del Perú cuando simulan halagar algo que desdeñan, y por esas asociaciones

espontáneas que las expresiones propias de una naturaleza común traen a la mente, se me vino el recuerdo de esa anécdota castellana del siglo XVI con la que, según Alfonso Reyes, oyó a Salvador de Madariaga ejemplificar el humorismo vascongado: «Un hombre cae por una ladera. Se salva agarrándose de un tronco. ¡Gracias a Dios!, le grita su compañero. Y él contesta: Gracias a palo, que la voluntad de Dios bien clara estaba». Anécdota que, a su vez, avivó en mi memoria aquel popular cuarteto:

Vinieron los sarracenos
y nos molieron a palos
Que Dios ayuda a los malos
cuando son más que los buenos.

Aquella asociación fue para mí como campanazo, como el anuncio de una misa nueva en la liturgia personal con la que suelo celebrar a Vallejo. Luego llegarían otras asociaciones que referiré en su momento.

Mientras seguía a Natividad hacia el fondo de la casa, al pasar por el zaguán, vi el cordel de la ropa secándose al sol; sobresalían una sábanas blancas:

—Ha tenido usted dura faena —le dije, señalando el cordel.

—Ahí están pues las *blancuras* al sol —me respondió.

Tan pronto Natividad concluyó aquella frase («Ahí están pues las *blancuras* al sol»), surgieron en mi mente innumerables asociaciones entre los términos, así como entre la atmósfera que creaba aquel lenguaje familiar y el lenguaje poético de Vallejo. Enumeraré algunas de esas asociaciones entre ciertos versos del poeta y ciertas frases de aquella mujer que era su hermana y seguía aún trajinando en la casa familiar de ambos, en aquel recinto de sus mutuas infancias:

De la elegía que escribió Vallejo a Alfonso de Silva, uno de sus más entrañables amigos:

«Alfonso estás mirándome, lo veo» («Sí, pues. Ahora vienen a verlo. Ahora lo ven.»)

De «Telúrica y magnética»:

(¿Cóndores? ¡Me friegan los cóndores!) («Sí, señor. para darle la vacante a la hija de un condorazo».)

De «Idilio muerto»:

Qué estará haciendo esta hora mi andina y dulce Rita de junco y capulí;
(...) Dónde estarán sus manos que en actitud contrita
planchaban en las tardes blancuras por venir; («Ahí están pues las blancuras al sol»).

Tales asociaciones y algunas otras que referiré después motivaron en mí la sensación de percibir que aquella mujer, Natividad, la hermana de Vallejo, hablaba con el acento propio de los versos del poeta. Que la gran poesía de Vallejo no había abandonado su lenguaje familiar, sino que lo había transfigurado a la más alta categoría estética. La nutriente materna, las palabras del hogar permanecían, convertidas por el genio del poeta, en una forma de expresión universal. ¿Acaso la grandeza del crea-



dor no reside en su capacidad de transfigurar tanto su experiencia individual en universal como la experiencia individual en universal? ¿Acaso la locura del Quijote no es la buena locura de todos, como la buena locura de todos es la del Quijote? Aquellas asociaciones y raciocionios despertaron en mí la convicción de que una de las columnas más sólidas sobre las que se afirmaba la trascendencia de Vallejo era el haber universalizado su habla ancestral, su entorno expresivo más íntimo, su lenguaje familiar. Haber logrado el prodigio de ser más sin dejar de ser él mismo, como lo intuye en su carta dirigida a Juan Larrea el 29 de enero de 1932, seis años antes de su muerte y desde París: «...He cambiado seguramente, pero soy quizá el mismo». Resulta importante recordar, en este aspecto, al poeta peruano y estudioso de Vallejo Américo Ferrari cuando afirma: «El poeta quiere que aquello que es "sea sin ser más", que "nada trascienda hacia afuera", para que "no glise en el gran colapso". Pero al mismo tiempo comprueba que es imposible que algo sea sin dispersarse fuera de sí mismo en un proceso de multiplicación que es la existencia: "No deis 1, que resonará al infinito/ Y no deis 0, que callará tanto/ hasta despertar y poner de pie al 1".»

Confesaré también que aquella visita a la casa de César Vallejo, en el pueblo de Santiago de Chuco, me deparó otros descubrimientos. Los referiré, como en el caso de las asociaciones, partiendo de la anécdota motivadora, del campanazo. Expresaré, antes, algunas reflexiones: si es verdad que el valor denotativo de una lengua se sostiene en las premisas universales gracias a las cuales los que integran la colectividad que la habla se entienden, es verdad también que los usos familiares, regionales, nacionales suelen crear sus propias claves semánticas merced a las cuales, si bien la palabra gana en contenido, pierde en continente, pérdida que deja de ser tal merced al conocimiento que se tenga de dichos usos. Ejemplo ilustrativo de esta reflexión es la palabra «cóndores» en el verso ya mencionado de Vallejo. Natividad, sin proponérselo, me informó sobre el significado familiar de aquélla al relatarme que la sobrina suya había sido rechazada en su intento de ingresar a la Escuela Normal de Santiago de Chuco para que pudiera ser dada esa vacante a la hija de un personaje influyente o poderoso del pueblo, al que ella lo designó con el apelativo de «condorazo». Es así como, gracias a esta información, la palabra «cóndores» en el verso de Vallejo adquiere una nueva simbología que enriquece la comprensión del poema.

Otro elemento necesario que nos permite, si no la mayor valoración por lo menos la mayor comprensión del poema, es el conocimiento de la atmósfera psicológica, social, cotidiana del poeta. De lo que acontenció en su vida de puertas para adentro. De lo que, por no trascender a su vida pública, no trascendió al universo de sus lectores. De los acentos, de los tonos familiares. De su lógica personal. Ilustraré esta reflexión con el siguiente referente anecdótico: ya ganada un tanto la confianza de Natividad, en mi visitá a Santiago de Chuco, empujado por la audacia propia de los jóvenes que quieren saberlo todo de repente, le pregunté a la hermana de Vallejo, entre otras cosas, qué es lo que ella había querido decir, si ella hubiera sido el poeta, con aquel verso de *Poemas humanos* «Confianza en el anteojo, no en el ojo». Natividad me res-

pondió con soltura que qué confianza podría tener ella en sus ojos, si era miope. La respuesta me hizo reír y Natividad compartió la risa; más aún cuando le hice ver que la interpretación de ese verso había dado origen a las más variadas y contrapuestas versiones entre mis amigos, pero muy alejadas de la que yo acababa de escuchar. Entonces se me vinieron a la mente como un nuevo campanazo aquellos versos de *Poemas humanos:* «Así es la vida, tal/ como es la vida...» Y fue como si los pensara: «Así es la poesía de Vallejo, tal/ como es la vida». Recordé asimismo, por espontánea asociación, los argumentos de Antenor Orrego cuando le escuché relatar lo que él llamaba «las motivaciones circunstanciales» de los siguientes versos del poema XXXII de *Trilce:* «Serpentínica u del bizcochero/ enjirafada al tímpano». Contaba Orrego que en él y César Vallejo casi era una costumbre escuchar, desde el cuarto del poeta, en ese largo corredor de viejas puertas del segundo piso del hotel Carranza, de Trujillo, el pregón vespertino del bizcochero que anunciaba su mercancía en la forma caprichosa en que suelen hacerlo los pregoneros: «¡bizcuuuuuuchos!». Y esa o deformada en u del bizcochero que les llegaba a los oídos por el balcón desde la calle, como si la trajera un largo cuello, que por largo era imaginado como el de una jirafa, se transfiguró en el verso vallejiano en la u enjirafada al tímpano.

Antenor Orrego también solía contar cómo, cierta mañana, su amigo César llegó demudado a referirle, aún en Trujillo, la conmoción que le había causado el sueño que tuvo esa noche: Vallejo se había visto muerto en París. De aquí que cuando después escribe «Me moriré en París con aguacero,/ un día del cual tengo ya el recuerdo», tenía efectivamente el recuerdo de su muerte en París que, aunque acaecida tan sólo en sueños, era al fin de cuentas un recuerdo en su experiencia. Después, la propia vida o la propia muerte del poeta demostrarían que aquello resultó ser una premonición.

Para enriquecer aún más el universo de «las motivaciones circunstanciales» que dieron nacimiento en la poesía de Vallejo a esas experiencias personales que fueron sus versos, relataré, de mis largas pláticas con el poeta Juan Ríos, aquella en la cual él me contaba un pasaje pintoresco que le sucedió a Vallejo durante uno de sus viajes en un Metro de París: de pronto surgió un imprevisto que incomodó a los pasajeros. La cosa fue creciendo hasta que se armó un gran alboroto. Unos y otros vociferaban protestando por el hecho insólito. Intempestivamente se levantó un hombrecito, de esos cuya apariencia nos hace pensar en lo injusta que es la vida, y a fuerza de gritos y ademanes, hizo callar a todos los pasajeros del tranvía. Luego, cuando el silencio era total, el hombrecito se echó un vibrante discurso hablando en representación de todo el tranvía . En fin, aquella escena era como para reír, pero de ningún modo como para llorar, salvo como para llorar de risa. Juan Ríos, con su elegante y personalísima ironía, recordaba a aquel hombrecito que habló en representación de todo el tranvía y hacía alusión a aquellos versos en los cuales Vallejo hace que su desdichado personaje Pedro Rojas viva en representación de todo el mundo:

> Pedro también solía comer
> entre las criaturas de su carne, asear, pintar



la mesa y vivir dulcemente
en representación de todo el mundo. (III, de *España, aparta de mí este cáliz)*.

Tiene, pues, su propia lógica la vida y su propia lógica la poesía; pero resulta difícil anular o desechar la interrelación de ambas para apreciarlas, para valorarlas mejor. Recordemos las sabias palabras de Marguerite Yourcenar, puestas en boca del emperador Adriano: «La palabra escrita me enseñó a escuchar la voz humana, un poco como las grandes actitudes inmóviles de las estatuas me enseñaron a apreciar los gestos. En cambio, y posteriormente, la vida me aclaró los libros».

Sin embargo, resulta útil tener en cuenta juicios como los del profesor italiano y estudioso de Vallejo, Antonio Melis: «Yo creo que puede ser un elemento útil conocer el contexto. Pero también puede despistar. Una exageración de esto puede llevar a una crítica contenidista, y a establecer una relación mecánica entre el contexto histórico-biográfico y la realización artística. Es útil pero no suficiente. Lo que queda a lo largo del tiempo es lo que no está estrictamente vinculado a su tiempo». Yo complementaría dichos juicios diciendo que también el alejamiento excesivo de la poesía y la vida del poeta puede convertirse en un distanciamiento peligroso. La poesía puede quedar limitada a una mera estructura lingüística desgajada del fuego personal que animó la concepción y elaboración de la obra. Ni muy lejos que se ignoren, ni muy cerca que se estorben.

Pues bien. Retomando el tema de mi visita a la casa de Vallejo y el asombro gozoso que me produjeron las asociaciones y relaciones encontradas, incidiré sobre el punto referido al verso «Confianza en el anteojo, no en el ojo» y a la sencilla y convincente interpretación que, a su manera, hizo de él Natividad (¿qué confianza podría ella tener en sus ojos, si era miope?), para testimoniar el nuevo hallazgo que tales circunstancias motivaron en mí: la percepción de una nueva faceta de la poesía vallejiana: su particularísimo sentido del humor, su ironía. Acentuaré tales rasgos con ciertas referencias biográficas muy elocuentes.

En mi visita a Santiago de Chuco, algunos viejos amigos y contemporáneos sobrevivientes del poeta, con el desenfado propio de quienes hablan de los recuerdos sin mayor importancia, me contaron de algunas travesuras del hermano de Natividad cuando era niño, del poeta que se fue a Trujillo y de ahí a Lima y después a morirse en París. Decían que aunque era un muchacho como todos y no se podía negar que era también muy estudioso, César Vallejo tenía sus ocurrencias, como la de esconderles las ropas a los muchachos y a veces hasta a la gente mayor que acostumbraban bañarse desnudos en el río. Hubo incluso un personaje que recordaba aquello con cierto mal humor, por haber sido él una de las víctimas de esa broma. La propia Natividad me refirió que César («mi César», decía ella al nombrarlo) solía ser más alegre que triste, muy cariñoso, sólo que a veces se ponía pensativo y resultaba difícil sacarlo de allí. Me indicó, incluso, el poyo de la casa donde su César se sentaba a mirar y mirar la loma que se divisaba desde ese lugar y que era donde quedaba el panteón.

«De tanto mirarlo, se aprendió el camino y se fue pronto», me dijo señalándome el horizonte de aquel paisaje.

Concluida la visita a Santiago de Chuco, y ya en tiempos posteriores y en otros lugares, escucharía algunas anécdotas del poeta, que bien reflejaban su sentido del humor. El poeta Juan Ríos, quien conoció personalmente a Vallejo y estuvo presente en su entierro en París, me contaba que entre las amigas comunes había una francesa en cuyo rostro la naturaleza había sido avara con sus dones. Era en realidad muy fea. César Vallejo, con mucha gracia, le puso como apelativo el nombre de la bella actriz cinematográfica Greta Garbo, apelativo con el cual todos empezaron a llamarla siempre y que, incluso, ella aceptó de buena gana. Hasta hace algunos años esta nueva Greta Garbo aún vivía en París y puede que aún viva por ahí.

El pintor peruano Macedonio de la Torre solía contar la manera como el propio Vallejo celebró el estreno de su traje negro: siempre acostumbraba Vallejo lucir de traje plomo, con el cual era conocido entre sus amistades. Hasta que una vez apareció vestido de negro. «¿Estás de duelo?», le preguntó al verlo así. Vallejo le respondió que efectivamente estaba vistiendo duelo, era el duelo por la muerte de su traje plomo.

Otra de las anécdotas conocidas de Vallejo y, según testigos, referida por el propio Alfonso de Silva, músico peruano que compartió una gran amistad con el poeta y a quien Vallejo dedicó una hermosa elegía tras su temprana muerte, es la siguiente: la situación económica de ambos amigos no era favorable, corrían los primeros tiempos en París. Tal dificultad era resuelta de modo singular: Alfonso tocaba el violín en un restaurante, lo cual le deparaba alguna compensación económica acorde con la benevolencia de los parroquianos. Conforme lo convenido entre ambos amigos, Vallejo solía ir por él a las horas acordadas y, por lo general, Alfonso salía brevemente a pedirle que se diera una vueltecita más, pues lo recolectado aún no resultaba suficiente. Cuando ya pesaba el bolsillo, César y Alfonso se instalaban en un decoroso restaurante y, para dar un buen anticipo a la cena, pedían entusiasmadas un buen aperitivo que agotaba todo lo recaudado. Entonces Vallejo solía quejarse con una burlona exclamación: «Qué suerte la nuestra. Tener para abrir el apetito y no para cerrarlo».

En fin, por ahí andan sueltas otras historias que, por no tener muy clara la identidad de los informantes, prefiero obviar. Sin embargo, resulta oportuna la referencia que, dentro del marco del homenaje internacional tributado a Vallejo en Madrid, entre el 7 y el 11 de noviembre de 1988, me hizo la estudiosa francesa de la obra de Vallejo, Nadine Ly. Ella me contó que el psiquiatra que atendió al poeta Blas de Otero en Francia conoció personalmente a César Vallejo, de quien afirmaba que fue un hombre de recia y sana personalidad, positivo, sereno, ajeno al tipo de psicologías perturbadas o depresivas.

Las referencias anécdoticas que me he limitado a contar en el desarrollo de este tema tienen evidentemente un propósito: poner al descubierto la faceta humorística de Vallejo, no por ello menos tierna ni humana. Recordemos que para Larrea, quien dedicó gran parte de su vida al estudio y difusión de la obra vallejiana, no pasó inad-



vertido el carácter chaplinesco de algunos personajes protagónicos de la poesía de Vallejo. No olvidemos que el concepto referido a lo chaplinesco es ya una categoría perfectamente diferenciable en el mundo de las ideas y del arte. Es el humor que estremece de ternura, de desolación; que, a través de la risa, da mucho que pensar y mucho que sentir. El estudio de la poesía de Vallejo ha desbordado todos los encasillamientos a los que se la ha pretendido sujetar. En su ensayo *Vallejo ayer, Vallejo hoy,* Américo Ferrari dice al respecto: «la bibliografía de Vallejo se ha enriquecido y diversificado de manera extraordinaria no sólo en el ámbito del mundo hispánico, sino también en países como Estados Unidos, Inglaterra, Italia o Francia. Esta crítica proliferante, caracterizada por su diversidad, da de la poesía y la poética de Vallejo imágenes e interpretaciones múltiples, a veces complementarias y muchas veces contradictorias». Vallejo, hoy, si lo leemos a través de la hermenéutica de los últimos años, son muchos vallejos, o quizá sería más apropiado decir que esta poesía es una especie de teatro donde se representa un drama en el que intervienen muchos personajes: no olvidemos a este respecto que el desdoblamiento de la personalidad es una de las constantes de la obra vallejiana y que en uno de los poemas escritos en Europa el poeta declara:

¡Cuántas conciencias
simultáneas enrédanse en la mía!
¡Si vierais cómo ese movimiento
apenas cabe ahora en mi conciencia!
(...)
No puedo concebirlo, es aplastante.

Si el autor del poema no puede concebirlo, menos lo podrá concebir el lector y, sin embargo, yo creo que toda la poesía de Vallejo pide un lector que quiera concebir el movimiento de esas cuatro conciencias enredadas en una sola conciencia.

Resulta necesario también no perder de vista que el ser humano, más aún por las características de nervio o de sensibilidad que lo tipifican, el creador, tiene en sus orígenes, en su vertiente geográfica (vertiente compuesta de heredad social, de historia, de geografía y mucho más), la fuente nutritiva más fértil. Acaso por ello se diga que los versos más que palabras son experiencias. Recordemos que Vallejo afirmaba, en cuanto a sus concepciones ideológicas, que él era lo que era más por experiencias vividas que por experiencias aprendidas. Por ello pues es importante, imprescindible, para apreciar el mundo vallejiano en su extensión más amplia y en su profundidad más honda, tener en cuenta la naturaleza de su lugar de origen, de su país, donde él permaneció 29 de sus 46 años de existencia. «La grandeza de Vallejo estaba ya en el curso de su escritura, tanto en poesía como en prosa, sin depender entonces del componente marxista, que encontrará después en Europa y que entroncará en sus discursos europeos», dice Alberto Escobar.

¡Sierra de mi Perú, Perú del mundo,
y Perú al pie del orbe; yo me adhiero!

(...)
¡Indio después del hombre y antes de él!
¡Lo entiendo todo en dos flautas
y me doy a entender en una quena!
¡Y los demás, me las pelan...!

Es el Perú, la patria de Vallejo, un país de inmensas complejidades psicológicas, sociales, geográficas. De indescifrables enigmas. De paradojas casi inconcebibles. En él coexisten, más que integrándose, oponiéndose, las más diversas culturas, las más diversas etnias, las más diversas épocas. País plural, indudablemente. Inmenso universo poblado de mestizos que aún no se perfilan en un determinado mestizaje. Luis E. Valcárcel, historiador peruano, refería la siguiente anécdota para ilustrar una de sus tantas controversias: un antropólogo citadino que se encontraba en un pequeño pueblo de la sierra peruana durante la conmemoración del día de los difuntos, trata de influir contra la costumbre de los nativos del lugar haciéndoles ver que la comida que ellos dejan junto a la tumba de sus muertos no tienen ningún sentido, pues se pudre y ahí queda, demasiado desperdicio para nada. Un viejo indígena lo escucha y luego le responde que no puede ver quien no sabe ver, que quien come la comida que ahí dejan no es el cuerpo de los muertos sino el alma de ellos, por eso lo que los difuntos comen no es el cuerpo de la comida que les dejan sino el alma de la comida. Nada importa pues que se pudra. Nada se pierde. El sociólogo peruano Carlos Delgado ampliaba dicha versión con la respuesta que a una actitud semejante a la del antropólogo citadino dio un nativo de la costa norte del Perú: «Nuestros muertos se levantan a comer la comida que les dejamos a la misma hora que los muertos suyos se levantan a oler las flores que ustedes les dejan». El sabio viajero italiano Antonio Raimondi comparó la geografía del Perú, por lo intrincada y caprichosa, con un papel arrugado que alguien empuñó con mucha fuerza y luego lo dejó caer. En fin, resultaría interminable enumerar rasgos y ejemplos que ilustren el carácter multifacético de aquel rostro y aquella alma que es el Perú. Cómo poder negar que ese monumental laberinto de proporciones descomunales que es el Perú encuentra en ese otro descomunal laberinto que es la poesía de Vallejo su más genuina expresión, expresión que a su vez encuentra en el Perú su más genuina vertiente. Tal como si se dijera que Vallejo unversaliza al Perú y peruaniza al universo. Sin embargo, aunque no como rasgo exclusivo ni excluyente, hay en esa complicada caracterología del ser peruano un gesto común: el sentido del humor, el acento irónico, el aguijón; la mueca hiriente, la burla zumbona, el desdén punzante. El humor como arma. El humor como caricia. El doble sentido del humor. Y confieso que no tengo temor a equivocarme, al afirmar que en cuanto a la apelación al humor como defensa, no obstante ser una manera muy propia de casi todos los pueblos de la tierra, tienen el pueblo español y el pueblo peruano muchas analogías; a tal punto que bien valdría la pena profundizar aún más su estudio, por lo menos para revitalizar el alicaído tema de la identidad álmica de nuestros pueblos. La hispanidad americana. La ameri-



canidad española. Releamos, en este aspecto, dos fragmentos de crónicas escritas por Vallejo en 1924 y en 1926 respectivamente, citadas por el profesor de la Universidad de Pittsburgh Keith A. MacDuffie en su ensayo César Vallejo y la vanguardia en España:

> Medio año llevo en París, y puedo decir que, salvo informaciones diarias y nutridas de Nueva York —*Le Figaro* dedica una página semanal íntegra a Norteamérica— jamás en rotativo alguno he visto la más mínima noticia de América. ¿Qué significa semejante boicoteo...? Nosotros, en frente de Europa, levantamos y ofrecemos un corazón abierto a todos los nódulos del amor, y de Europa se nos responde con el silencio y con una sordez premeditada y torpe, cuando no un insultante sentido de explotación. (Escrito para el periódico trujillano *El Norte*, en febrero de 1924).
>
> Desde la costa cantábrica, donde escribo estas palabras vislumbro, los horizontes españoles, poseído de no sé qué emoción inédita y entrañable. Voy a mi tierra, sin duda. Vuelvo a mi América hispana, reencarnada por el amor del verbo que salva las distancias en el suelo castellano, siete veces clavado por los clavos de todas las aventuras colónidas... (Inserto en el referido trabajo de K. McD.).

En este aspecto, mi condición de frecuente forastero en España y de frecuente forastero en mi país, me han brindado la perspectiva necesaria para percibir que entre ambos mundos, no obstante el tiempo transcurrido y las múltiples y hasta antagónicas particularidades, existe un cauce vivo y dinámico de flujo y reflujo mutuos que sería una deslealtad histórica desechar, y muy lamentablemente para España así como para el Perú y América en su conjunto. Fracturar la naturaleza de los ciclos históricos no trae para el futuro de los pueblos, no obstante aparentes o verídicos resplandores inmediatos, sino irreparables traumas sociales que conducen al desastre. La historia de la humanidad, en este campo, es pródiga en ejemplos. En fin, temas para otros trabajos serán estas líneas que cierro para centrarme en el tema del cual estoy tratando.

Las reflexiones expresadas sobre la naturaleza de la patria de Vallejo encierran el propósito de poner en evidencia (aunque de modo nada sistématico) las relaciones de la poesía de Vallejo y el contexto donde nació su obra, así como las particularidades que colorean el cristal a través del cual suelo apreciarla. Poesía que, merced a la admiración que despierta, ha adquirido incluso para muchos los rasgos propios de la voz de una doctrina o de una religión; pero que generalmente se la identifica como un total desgarramiento doloroso exento de nota festiva alguna y, menos aún, de humor.

Mi admiración a Vallejo surgió de mi ya lejano y juvenil encuentro directo con su poesía. En aquellos años, dentro de los cuales están mi primer viaje a Santiago de Chuco, pesaba en mis juicios valorativos una gran inadversión a todo lo que implicara revelar, a la luz de la razón, el insondable misterio del placer estético. Con la misma fe con la que el creyente se acoraza en defensa de su dogma, solía guarecerme de todo argumento que pretendiera trasladar a un plano racional lo que yo concebía como una aparición sublime. Toda explicación elaborada resultaba ser una irreverencia. Y si en verdad no todo lo de Vallejo me gustaba ni llegaba a entenderlo, también era verdad que las lucubraciones de quienes intentaban descifrar sus enigmas me resultaban más confusos que los propios enigmas.

Alrededor del año 1957 conocí personalmente a Antenor Orrego, y fue de él que obtuve las primeras y quizá más trascendentes versiones sobre el hombre y el poeta César Vallejo. Orrego había compartido una estrecha amistad con el poeta y había, incluso, escrito el prólogo de *Trilce*. Eso era ya bastante. Además solía absolver con generosidad las preguntas que yo le hacía sobre los poemas y las cosas de Vallejo. De él aprendí que si en verdad la belleza es inabordable en su totalidad por la inteligencia, pues la razón es poca cosa para contenerla, sin embargo, posee múltiples aristas y relaciones que dan a quien llega a conocerlas o comprenderlas una mayor posibilidad del goce estético. Lástima que ya no quedó tiempo para platicar con él sobre mis hallazgos en la casa del poeta, casa a la cual Orrego solía referirse, no sé si porque la conocía, como un lugar muy importante para apreciar con mayor amplitud la poesía de Vallejo. Orrego solía también decir que, muchas veces, en el detalle aparente o realmente más trivial de la vida de un artista puede encontrarse el rayo que ilumina toda su creación. Orrego fue quizás el más temprano defensor y difusor de la poesía de Vallejo, de la cual escribió que era «hondamente peruana, porque también es hondamente universal y humana» ya que «el más profundo, el más vital nacionalismo conduce siempre a lo universal».

Muchas inteligencias han explorado el mundo vallejiano. Sin embargo el campo aún resulta inmenso y lleno de desafíos. Porque si es una verdad que en el estudio de la personalidad del autor y su circunstancia se van abriendo ventanas para el entendimiento de su obra, también es una verdad que la poesía, por encerrar o encerrarse en rasgos personalísimos del autor, ajenos incluso a su época y a la propia percepción consciente que él tiene de su circunstancia, o por disfrazar en imágenes vivencias o situaciones con formas lingüísticas caprichosas cuya elaboración no tiene otra razón de ser que las ganas estéticas de quien las escribe, es asimismo una forma de expresión indescifrable en su totalidad. Más aún cuando en el caso de la poesía de Vallejo adquiere una dimensión de nueva lengua, de nuevo idioma. Valga por ello releer a Alfonso Reyes cuando escribe: «Las lenguas naturales son siempre difíciles, son expresiones muy imperfectas del pensamiento, son sólo en parte racionales, son crecimientos caprichosos. Su vocabulario tiene aplicaciones arbitrarias, inciertas; su sintaxis ofrece irregularidades. Ninguna frase puede decirse que dé el molde general para las demás». De ahí pues que en la poesía, me circunscribo en esta oportunidad a la de Vallejo, uno no llega a percibir la riqueza significativa de determinados versos sino cuando la propia vida nos enfrenta por azar con situaciones idénticas o análogas a las que el poeta quiso referirse al escribirlos, a su situación escondida. Recordemos, al respecto, los siguientes versos de Vallejo:

> César Vallejo, el acento con que amas, el verbo con que escribes, el vientecillo con que oyes, sólo saben de ti por tu garganta. (De «Y no me digan nada», *Poemas humanos*).

Referiré algunas experiencias personales que han enriquecido mis reflexiones expuestas: Cierto mediodía, a la hora en que los funcionarios públicos suelen dejar sus



oficinas para tomar el refrigerio, me encontraba en la inmediación del Instituto Nacional de Cultura, en Lima, acompañado por un poeta amigo del lugar. En esas circunstancias vimos aparecer doblando la esquina a un hombrecito encorvado y muy anciano que, apoyado en un bastón, avanzaba arrastrando los pies penosamente. Luego de contemplarlo con compasión algunos instantes, le digo a mi amigo: «Debe de ser terrible llegar a esa edad, ¿no? ¿Tú soportarías vivir así?» El poeta se me queda mirando con extraña picardía y luego me dispara la respuesta: «Y así fuese de barriga. La cuestión es vivir». Poco después ubicó su respuesta en el verso de Vallejo: «Me gustaría vivir siempre, así fuese de barriga», del poema «Hoy me gusta la vida mucho menos...» En otra oportunidad, nos encontramos con un cojo que avanzaba excesivamente apresurado en sentido contrario al nuestro; iba con el ceño fruncido y con todo el rostro como reventado de ira. Nos tuvimos que hacer a un lado para que pasara sin atropellarnos. Llevaba la pierna derecha tiesa y recta como un palo. Tan pronto pasó, mi amigo lo señaló con el pulgar diciendo: «Ahí va un verso de Vallejo». Al preguntarle de qué verso se trataba, él me lo dijo: «con franca rectitud de cojo amargo», verso perteneciente a la siguiente estrofa del poema «Hasta el día en que vuelva de esta piedra...»:

Hasta el día en que vuelva, prosiguiendo,
con franca rectitud de cojo amargo,
de pozo en pozo, mi periplo, entiendo
que el hombre ha de ser bueno, sin embargo.

Les contaré también de aquella vez, aquí en España, en la cual cité unos versos de Vallejo con un éxito hasta hoy muy celebrado. Cuando conversábamos entre amigos sentados a la mesa de un café, vimos pasar a un poeta de muy considerable edad que caminaba desenvuelto y hasta casi ágil con una graciosa jovencita que lo acompañaba cogida de un brazo. Uno de los ahí presentes reaccionó de muy mal talante ante esa escena, diciendo en voz baja, pero con marcada acritud y fastidio, que aquello era el colmo de la ridiculez, que hasta veinte años de diferencia estaban bien, pero de sesenta, como se estaba viendo ahí, ya era chochera de senectud. Entonces, como para aplacar esa evidente envidia, cité los siguientes versos de Vallejo:

Tengo pues derecho
a estar verde y contento y peligroso, y a ser
el cincel, miedo del bloque basto y vasto;
a meter la peta y a la risa.

Luego, para rematar el impacto que produjo en los amigos aquella cita, agregué unos versos más de Vallejo:

¿Cómo ser
y estar, sin darle cólera al vecino? (De «Guitarra», *Poemas humanos).*

En fin, tendría muchos referentes anecdóticos más para poner en evidencia el humor implícito o derivado de ciertos versos de Vallejo. Me limitaré a una anécdota

más: una tarde, en Lima, al llegar a casa me encontré con una sorpresa insólita: la puerta de la escalera de emergencia había desaparecido. Nada menos que la puerta. Hechas las averiguaciones se llegó a la conclusión real: un ladrón se la había robado. Aquel robo más gracioso me resultó cuando recordé en aquellos intantes el siguiente verso de Vallejo:

que por mucho cerrarla, robáronse la puerta, (De «Viniere el malo, con un trono al hombro...»)

No obstante las apreciaciones vertidas en este tema acerca del humor en la poesía de Vallejo, quiero dejar en claro que no es mi afán interpretar la poesía de Vallejo basándome en ocurrencias o versos sueltos o fragmentos que me permitan hacer que el poeta resulte diciendo lo que no quiso decir. No. Nada de instrumentalizar a Vallejo ni a ningún otro poeta. Pues, si en verdad los versos que integran un poema constituyen una unidad indivisible e inmutilable del contexto para ser valorados o apreciados en su justo y real significado, es verdad también que en el poema existen impulsos, expresiones, trazos psicológicos, huellas, versos que, no obstante su entroncamiento general en la estructura o en la atmósfera del poema, mantienen ciertas vibraciones propias, cierto valor o cierto aire sueltos que les confieren alguna independencia, alguna individualidad. Tal vez esa sea la razón por la cual con el correr del tiempo la memoria colectiva de los pueblos más que recordar poemas recuerda versos.

No quiero negar con todo lo dicho en esta exposición el alma acongojada, dolorosa de la poesía de Vallejo. No pretendo de manera alguna invertir el hondo clima de orfandad, de desolación, de ausencia, de desamparo, de humanísima melancolía que sostiene como una columna vertebral el gran cuerpo de su poesía. Sólo trato de dar testimonio de mi manera personal de ver cuán más grande es ese cuerpo lleno de resabios de lo popular y, fundamentalmente, de lo popular peruano y español, que en Vallejo es su más sólida forma de ser universal. Y quizá, también, la más alta expresión del mestizaje derivado de la fusión cultural de nuestros pueblos.

Por otro lado, la gran poesía, por no ser un ente cerrado ni estático, no sólo se emparenta con sus ancestros y con su propia circunstancia histórica, sino que se torna incluso antepasado de sí misma, descendiente del futuro. De ahí que ella significa lo que significó, pero también lo que los tiempos que le suceden le brindan como nuevo significado o como nuevos significados, transfigurándola, remozándola, volviéndola otra sin dejar de ser la misma. Acaso en ello radique su verdadera grandeza. Y, en el caso de Vallejo, existan incluso versos que sobreviviendo a la estirpe dolorosa de la que brotaron se tornen, por la fuerza de la ternura, de la autenticidad estética y ética que guardan, en expresiones de un significado alegre, humanamente alegre. Acaso alguna vez los lectores de Vallejo encuentren un Vallejo irónico, provisto de un vital sentido del humor, por lo menos en algunos versos como éstos:

Echa una cana al aire el indio triste («Terceto autóctono», *Los heraldos negros).*
Mi padre es una víspera. («Enereida», de *Los heraldos negros).*



Se ha puesto el gallo incierto, hombre (XIX, de *Trilce).*

La salud va en un pie. De frente: marchen (XXXIX, de *Trilce).*

Salgamos siempre. Saboreemos
la canción estupenda, la canción dicha
por los labios inferiores del deseo (XLV, de *Trilce).*

Y nos levantaremos cuando se nos dé
la gana, aunque mamá toda claror
nos despierte con cantora
y linda cólera materna.
Nosotros reiremos a hurtadillas de esto,
mordiendo el canto de las tibias colchas. (LII, de *Trilce).*

Duda. El balance punza y punza
hasta las cachas. (LIV, de *Trilce).*

Y llueve más de abajo ay para arriba (LXVIII, de *Trilce).*

Hubo un día tan rico el año pasado...
que ya ni sé qué hacer con él. (LXXIV, de *Trilce).*

Una muner de senos apacibles, ante los que la lengua de la vaca resulta una glándula violenta. («Una mujer», de *Poemas en prosa).*

Si la muerte hubiera sido otra... («Hallazgo de la vida», de *Poemas en prosa).*

Anatole France afirmaba
que el sentimiento religioso
es la función de un órgano especial del cuerpo humano,
hasta ahora ignorado y se podría
decir también, entonces,
que, en el momento exacto en que un tal órgano
funciona plenamente,
tan puro de malicia está el creyente,
que se diría casi un vegetal.
¡Oh alma! ¡Oh pensamiento! ¡Oh Marx! ¡O Feuerbarch! («En el momento en que el tenista...», de *Poemas en prosa).*

¿Quién no tiene su vestido azul? (De «Altura y pelos», de *Poemas humanos»).*

¿Quién no se llama Carlos o cualquier otra cosa?
¿Quién al gato no dice gato gato? (Ídem).

Éste ha de ser mi cuerpo solidario
por el que vela el alma individual; éste ha de ser
mi ombligo en que maté mis piojos natos,
ésta mi cosa, mi cosa tremebunda. (De «Epístola a los transeúntes», de *Poemas humanos»).*

¡Ángeles de corral,
aves por un descuido de la cresta! (De «Telúrica y magnética», de *Poemas humanos).*

No olvides en tu sueño de pensar que eres feliz,
que la dicha es un hecho profundo, cuando acaba. (De «Pero antes que se acabe», de *Poemas humanos).*

Vamos a ver, hombre;
cuéntame lo que me pasa. (De «Otro poco de calma, camarada», de *Poemas humanos).*

Pues quisiera en sustancia ser dichoso,
obrar sin bastón, laica humildad, ni burro negro (De «Quisiera hoy ser feliz de buena gana...», de *Poemas humanos).*

Jamás, señor ministro de salud, fue la salud
más mortal (De «Los nueve monstruos», de *Poemas humanos).*

Pues de resultas
del dolor, hay algunos
que nacen, otros crecen, otros mueren
y otros que nacen y no mueren, otros
que sin haber nacido, mueren, y otros
que no nacen ni mueren (son los más) (Ídem).

Quiero ayudar al bueno a ser un poquillo malo
y me urge estar sentado
a la diestra del zurdo, y responder al mudo,
tratando de serle útil en
lo que puedo y también quiero muchísimo
lavarle al cojo el pie,
y ayudarle a dormir al tuerto próximo («Me viene, hay días, una garra ubérrima, política...» de *Poemas humanos*).

Considerando sus documentos generales
y mirando con lentes aquel certificado
que prueba que nació muy pequeñín... («De considerando en frío, imparcialmente...», *Poemas humanos*).

El placer de esperar en zapatillas (De «Guitarra», *Poemas humanos*).

El placer de sufrir: zurdazo de hembra (Ídem).

la cantidad de dinero que cuesta el ser pobre... (De «Por último, sin ese buen aroma sucesivo», *Poemas humanos*).

Subes a acompañarme a estar solo (De «De disturbio en disturbio...», *Poemas humanos*).

Consolado en terceras nupcias,
pálido, nacido,
voy a cerrar mi pila bautismal, esta vidriera,
este susto con tetas,
este dedo en capilla,
corazónmente unido a mi esqueleto (De «Un pilar soportando consuelos...», *Poemas humanos*).

Ahora, ven contigo, hazme el favor
de quejarte en mi nombre y a la luz de la noche
tenebrosa (De «Palmas y guitarra», *Poemas humanos*).

¿Tan pequeña es, acaso, esa persona,
que hasta sus propios pies así le pisan? (De «Poema para ser leído y cantado...», *Poemas humanos*).

Ya va a venir el día; da
cuerda a tu brazo, búscate debajo
del colchón, vuelve a pararte
en tu cabeza, para andar derecho. (De «Los desgraciados», *Poemas humanos*).

Y comer de memoria buena carne,
jamón, si falta carne,
y, un pedazo de queso con gusanos hembras,
gusanos machos y gusanos muertos. (De «La punta del hombre», *Poemas humanos*).

Que saber por qué tiene la vida este perrazo (De «Quiere y no quiere su color mi pecho», *Poemas humanos*).

Congoja, sí, con toda la bragueta. (Ídem).

Y la gallina pone su infinito, uno por uno; (De «¿Y bien? ¿Te sana el metaloide pálido...?», *Poemas humanos*).

«Pero he venido de Trujillo a Lima.
Pero gano un sueldo de cinco soles.»



Baca-Rossi: Monumento a Vallejo (Lima)

Bajo mi abrigo, para que no me vea mi alma (De «Alfonso estás mirándome, lo veo...», *Poemas humanos).*

¡Oh técnico, de tanto que te inclinas! (De «El libro de la naturaleza», *Poemas humanos).*

Añádase una vela al sol (De «Ande desnudo, en pelo, el millonario», *Poemas humanos).*

Guardar un día para cuando no haya (De «Ello es que el lugar donde me pongo», *Poemas humanos).*

¡Que ya no me conoces, sino porque te sigo instrumental, prolijamente!
¡Que ya no doy gusanos, sino breves!
¡Que ya te implico tanto, que medio que te afilas! (De «Y no me digan nada», *Poemas humanos).*

Abstente de ser pobre con los ricos (De «Los desgraciados», *Poemas humanos).*

¡Ramón! ¡Collar! ¡Si eres herido
no seas malo en sucumbir! ¡refrénate! (VIII, de *España aparta de mí este cáliz).*

Tal ha sido pues este testimonio, esta confesión de lector en asombro permanente frente a los poemas de Vallejo. Y antes de llegar a las líneas finales, citaré un breve poema íntegro de *Trilce,* en el cual el desgarramiento doloroso, esencialmente doloroso, que tiñó toda su poesía, se torna en una mofa irónica contra sí mismo, contra el provinciano que del pequeño pueblo de la sierra, Santiago de Chuco, arribó a una escala más: Trujillo, de donde ascendió luego a Lima, lugar en el cual enumera sus pesares y concluye «consolándose» con sus míseras conquistas alcanzadas. Se trata del poema XIV de *Trilce:*

Cual mi explicación.
Esa manera de caminar por los trapecios.
Esos corajosos brutos como postizos.
Esa goma que pega el azogue al adentro.
Esas posaderas sentadas para arriba.
Ese no puede ser, sido.
Absurdo.
Demencia.
Pero he venido de Trujillo a Lima.
Pero gano un sueldo de cinco soles.

Finalmente concluyo este trabajo citando el texto de la tarjeta con la que los responsables de la revista *Favorables París Poema* solían acompañar cada ejemplar de la misma: «Juan Larrea y César Vallejo solicitan de usted, en caso de discrepancia con nuestra actitud, su más resuelta hostilidad». Ruego al lector haga mía la citada invocación relacionándola con el contenido de «Y también el humor en la poesía de Vallejo».

Jorge Díaz Herrera



Artine, 1930*

Al silencio de aquella que nos deja quiméricos

Sobre la cama que alguien preparó para mí había: un animal sanguinolento y magullado del tamaño de un bollo de leche, un tubo de plomo, una ráfaga de viento, un molusco helado, un cartucho gastado, dos dedos de un guante, una mancha de aceite; no había ninguna puerta de prisión, pero sí el regusto de la amargura, un diamante de vidriero, un cabello, un día, una silla rota, un gusano de seda, el objeto robado, la cadena de un gabán, una mosca verde domesticada, una rama de coral, una tachuela de zapatero, una rueda de ómnibus.

Ofrecerle un vaso de agua a un jinete mientras corre lanzado a rienda suelta en un hipódromo invadido por la muchedumbre presupone una necesidad absoluta de destreza por ambas partes; Artine producía en los espíritus que ella visitaba esa sequedad monumental.

El impaciente se daba perfectamente cuenta del orden de los sueños que, de ahora en adelante, asediarían su cerebro, sobre todo en el ámbito del amor, donde dicha actividad devoradora se manifestaba comúnmente fuera del período sexual; al tiempo que se incrementaba la asimilación, bajo la negra noche, en los invernaderos herméticamente cerrados.

Artine atraviesa fácilmente el nombre de una ciudad. Es el silencio quien desata la somnolencia.

Los objetos designados y agrupados bajo el nombre de naturaleza-precisa forman parte del decorado donde tienen lugar los actos de erotismo de las *suites fatales*[1], epopeya cotidiana y nocturna. Los cálidos mundos imaginarios que circulan sin descanso por la campiña en la época de la siega tornan la mirada agresiva y la soledad intolerable a aquél que posee el poder de destruir. En lo que se refiere a las extraordinarias conmociones, es preferible sin embargo remitirse a ellas.

El estado de letargo que precedía a Artine aportaba los elementos indispensables para la proyección de impresiones estremecedoras sobre la pantalla de ruinas flotantes: edredón en llamas arrojado al abismo insondable de tinieblas en perpetuo movimiento.

* *París, Ediciones Surrealistas, librería José Corti, 25 de noviembre de 1930. Esta primera edición incluía un grabado de Salvador Dalí. (René Char,* Oeuvres Complètes, *Ed. Gallimard, 1983, págs. 15-19). Según el manuscrito original, que en su primera redacción terminaba en el párrafo 13, el poema fue dado por concluido en «París, el 22 de septiembre de 1930».*

[1] *Lit. «Consecuencias fatales». Char las subraya como si se tratase de piezas musicales o literarias.*

Artine conservaba a despecho de los animales y de los ciclones una inagotable lozanía. Ir con ella de paseo era la transparencia absoluta.

Al ver surgir, en medio de la más activa depresión, el boato de la belleza de Artine, los espíritus curiosos permanecen espíritus furiosos, los espíritus indiferentes espíritus extremadamente curiosos.

Las apariciones de Artine traspasaban las lindes de esas comarcas del sueño donde el *pro* y el *pro*[2] están animados por una idéntica y mortífera violencia. Dichas comarcas se transformaban evolucionando en los pliegues de una seda ardiente poblada de árboles con hojas de ceniza.

El carruaje limpio y remozado la llevaba casi siempre al piso recubierto de salitre cuando llegaba el momento de acoger durante una noche interminable a la multitud de enemigos mortales de Artine. El rostro de madera muerto resultaba particularmente odioso[3]. La carrera de dos amantes entregados al azar de los caminos reales se trocaba de pronto en una distracción suficiente como para permitir que el drama tuviese lugar, de nuevo, a cielo abierto.

De cuando en cuando una maniobra torpe hacía caer sobre el pecho de Artine una cabeza que no era la mía. El enorme bloque de azufre se consumía entonces lentamente, sin humareda: presencia en sí misma e inmovilidad vibrante.

El libro abierto sobre las rodillas de Artine tan sólo era legible en días sombríos. A intervalos irregulares, los héroes venían a enterarse de las desdichas que nuevamente iban a precipitarse sobre ellos, de las vías múltiples y terribles en las que su irreprochable destino nuevamente iba a verse comprometido.

Preocupados únicamente por la Fatalidad, la mayor parte de ellos poseían un físico agradable. Se desplazaban con lentitud, se mostraban poco locuaces. Expresaban sus anhelos con ayuda de amplios movimientos de cabeza imprevisibles. Por lo demás, parecían ignorarse totalmente entre sí.

El poeta ha matado a su modelo.

Nota de prensa escrita por André Breton y Paul Eluard, en presencia de René Char, dando a conocer el texto de *Artine*[4]

«*Mujeres que no suelen verse: ¡Prestad atención!*

«Poeta busca modelo para poemas. Sesiones de prueba exclusivamente durante sueño recípr. René Char, Rue des Saules, 8 tripli., París. (Inútil venir antes de noche cerrada. La luz es nefasta para mí.)

(Texto de *Artine*)

[2] *Juego de palabras a partir de «Le pour et le contre», «El pro y el contra». En el manuscrito original, Char incluyó una nota marginal que decía: «El* pro *y el* pro *arrojan del pensamiento toda idea de transacción».*

[3] *Otra nota del manuscrito original explicitaba el sentido de esta frase: alude a la figura de Cristo.*

[4] Op. cit. *págs. 1234-1235. Este texto apareció, como si se tratase de un pequeño anuncio, en un periódico parisino. Durante el transcurso de los días siguientes, el poeta recibió la visita de dos jóvenes señoritas que se presentaron, cerrada ya la noche, en su hostal de la calle de los Sauces (actualmente transformado en apartamentos). Pero el poeta, no sin antes darles las gracias, las rechazó, pues, según él, el poema ya había absorbido, por sí solo, el sabor de aquella realidad.*



¿Quién ha visto, preguntan André Breton y Paul Eluard, quién ha visto a nuestro amigo René Char después de haber encontrado a aquella mujer-modelo para sus poemas, mujer con la que él soñaba, mujer hermosa hasta prohibirle despertarse? La mujer era tan peligrosa para el poeta como el poeta para la mujer. Nosotros les dejamos juntos al borde de un precipicio. Nadie. ¿Quién puede decirnos a dónde nos conduce este perfume evaporado?»

Carta de despedida a Artine[5]

«Querida Artine:

«Tengo la impresión de que sus sueños más relevantes ya no me hieren como antaño, en plena carne viva. Nuestro encuentro se remonta a octubre de 1929. Desde entonces, los hipódromos ya no me son favorables. El responsable de esto, lo sé muy bien, es el gas, que proyecta una luz insuficiente sobre los caballos de pequeño tamaño, a su llegada a la meta, provocando así increíbles tropeles con pérdidas cuantiosas de sangre. La mayor de las carnicerías. El deterioro de mi vestimenta, las idas y venidas irritantes de los lagartos verdes por el césped, la presencia, aquí y allá, de tumores indiscutibles, en las proximidades de la Belleza, me ponen en un cruel aprieto respecto a Ud. ¿Cree que una plantación de álamos basta para designar el emplazamiento de su sueño a las aves migratorias que lamentan constantemente perderla a Ud. de vista en el espacio? No lo creo.

«Yo me muevo en un paisaje donde la Revolución y el Amor alumbran, de común acuerdo, sorprendentes perspectivas, y mantienen pláticas enardecidas. En el momento oportuno, una muchacha con cintura de avispa aparece, degüella un gallo, luego cae en un sopor letárgico mientras que, a escasos metros de su lecho, fluye un río entero, rebosante de peligros.

«Ud. se ha complacido en diversas circunstancias rindiendo homenaje a mi lealtad. Quiero creer, al menos, que no permanecerá del todo indiferente a esta audacia desesperada. Con tal confianza, querida Artine, etcétera.»

Artine en el eco[6]

Nuestro suntuoso enmarañamiento en el cuerpo de la vía láctea: habitación en la altura para nuestra pareja que en la noche de algún otro lugar se helaría.

[5] Op. cit. *pág. 1235. La carta apareció en el número 3 (diciembre 1931) de la revista* Le Surréalisme au service de la Révolution *tras un poema de Char titulado «L'Esprit poétique». Dicho poema formaba parte, en un principio, de la colección* L'Action de la justice est éteinte, *pero en 1934 Char prefirió eliminarlo.*

[6] Op. cit. *pág. 387. Este texto es, en realidad, uno de los «Nueve agradecimientos para Vieira da Silva», poema incluido en el libro* La parole en archipel, *cuya excelente versión española (aunque en este caso concreto difiera ligeramente de él) publicó Jorge Riechmann en la editorial Hiperión, Madrid, 1986.*

Extractos de *Bajo mi gorra color amaranto* consagrados a *Artine*[7]

—Su poema *Artine* fue publicado en 1930, cuando Ud. tenía veintitrés años. Son muchas las personas que aún siguen haciéndose preguntas respecto a él. ¿Es que acaso posee algún secreto?

—«Un malicioso equívoco circula alrededor del poema... Un amigo mío me decía: "En ese sueño tuyo —pues nunca se refería a él llamándolo poema— de *Artine*, hay algo que me perturba, y es que no logro descubrir las lindes, ni el punto de vista, ni mucho menos alguna diferencia (indicativa)." Es como una escuadra[8] de la realidad, la escuadra de un hecho real —de una sucesión de hechos que exigen rendir cuentas, sucesión compuesta de párrafos, sí, pero abrupta e irrecusable. Es una historia que comenzó cuando yo tenía diecisiete años y que ha ido prolongándose, igual que se agranda la extensión de un lugar a medida que le añadimos relieves pertenecientes a otro horizonte. Cuando escribí *Artine*, poco había cambiado. En su origen se hallaba aquella muchacha morena que vino a casa durante una ausencia de mi madre a ofrecerse como criada, y que desapareció sin dejar más rastro que su nombre escrito en un papel: Lola Abba[9]. Nombre que ya había leído yo antes, junto a mi amigo Francis, el Podador, de noche, con la ayuda de una cerilla, grabado sobre una cruz del cementerio de l'Isle-sur-Sorgue, en la zona reservada a los indigentes. Y sin saber yo muy bien por qué, se revelaban en todo ello, en su aparición, en su desaparición, el fuego, la muerte, la lluvia fina, la vida esquiva y soslayada.»

—¿Así pues, lo sobrenatural se deslizaría dentro de él igual que un pez en el agua turbia?

—«¿Lo sobrenatural dice Ud.? ¿Siguiendo los pasos de Melmoth? No. Lo sobrenatural aquí es engañoso, posee un aspecto severo y no plantea deberes-enigmas. Nada de superstición. Lo sobrenatural está, como párpados ojerosos, bajo el dominio absoluto del poema. El inicio de éste es una enumeración, la 'calderilla' que uno cuenta al final de la jornada de los hechos acaecidos en forma de pequeños objetos: una tachuela, una rueda que la memoria juguetona ha retenido, un edredón cambiado de lecho durante la noche...»

—¿No existe acaso en la anécdota que precede al poema de *Lola Abba*[10] un cierto pudor que le reprime a Ud. al tiempo que le empuja sobriamente a relatar? El poema, hecho de mutismo, otorga la palabra.

—«*Artine* surgió a partir de dos personajes: de aquella joven que murió ahogada, Lola Abba, y de una muchacha con la que me había topado, tres o cuatro años antes, a la entrada de un hipódromo, lugar fascinante donde los haya y que yo frecuentaba entonces como si se tratase de una tierra magnética. Cuando era joven, apenas un adolescente, asistía a menudo a las carreras de caballos, generalmente solo. Todavía me veo allí de pie, apoyado contra la barrera del pesaje, cuando una chica muy rubia

[7] Op. cit. *págs. 831-834. Se trata de una parte del capítulo dedicado a «Artine y los Transparentes», incluido en el citado libro, el cual no es sino la transcripción de una larga entrevista mantenida entre René Char y France Huser, en la que se desgrana la trayectoria del poeta francés y los diversos temas, personajes, recuerdos, conceptos estéticos, etc. que tiñen de colores espléndidos su obra.*

[8] *En su sentido de «conjunto o alineación». También, «escara».*

[9] Op. cit. *pág. 25. Char le dedicó un poema titulado «La manne de Lola Abba», «La canasta (o cuna, incluso maná, según el contexto) de Lola Abba», incluido en* L'Action de la justice est éteinte. *Dicho poema va precedido por un relato alusivo a la anécdota que originó el poema, y que dice así: «La estrecha cruz negra oculta entre las hierbas llevaba esta inscripción: Lola Abba, 1912-1929. Julio. De noche. Aquella muchacha ahogada había jugado sobre hierbas semejantes a ésas e incluso, quizás, había hecho el amor recostada sobre ellas... Lola Abba, 1912-1929. Algo difícil de olvidar, pero una desconocida, sin embargo. Dos semanas después, una joven se presentó en mi casa: ¿Necesita mi madre una criada? No sé. No puedo responder. —¿Volverá Ud.? —Imposible. —Entonces, ¿quiere dejarme su nombre? —La chica escribe algo en un papel. —Adiós, señorita. El joven cuerpo se pierde entre la alameda del parque, desaparece tras los ár-*



—de esas que solemos llamar adorables— se acodó sobre ella a mi lado. Me sonrió. Nos inclinamos el uno hacia el otro y nos besamos. Pero al instante su padre la requirió, agresivo, y por mucho que la busqué entre la multitud no pude volver a encontrarla. La campanilla comenzó a sonar. Los nobles caballos se disponían a tomar la salida. Los ricos apostantes, prevenidos, se precipitaban a las ventanillas. Aquello me dejó la impresión vivísima de lo que podía haber sucedido y tan sólo se había perfilado. Al cabo de mucho tiempo, cuando ya no pensaba en ella, la avisté, acompañada de su madre, sobre un cabriolé que pasaba por la carretera de Aviñón. Era la época en que las chicas llevaban largas cintas como adorno, y las de ella flotaban continuamente alrededor de su talle y los lazos del nudo, simulado o real, acudían al requerimiento de uno de sus muslos... Por entonces las madres eran aún más hermosas que sus hijas pues habían decidido simplificar su vestimenta. Así que no era difícil adivinar la diferencia de edades. Una rondaba ya los veinte, y la otra los cuarenta. La madre conducía el cabriolé. Pero a ésta, ceñida por un traje sastre hecho con tela pata de gallo, apenas sí la rozaba el viento, mientras que a su hija todo se lo meneaba el aire, izándolo hasta la grupa del pequeño caballo. Y el cielo daba su aprobación, y los árboles. Dos años después, alguien me dijo su nombre: se había casado. El título de *Ralentir travaux* (Aminorar trabajos), escrito en 1930 en Vaucluse, con Breton y Eluard, surgió camino de Caumont-sur-Durance, a escasos metros de su casa, sin que ella tuviera nada que ver en la elección. Cuando Breton me pidió un texto acerca de la supervivencia de la imprecación en lo inesperado, al principio pensé en remitirle un poema que acababa de terminar, y que guardaba cierta relación con la muchacha del hipódromo y con Lola Abba. Pero, tras meditarlo un poco, decidí retrasar el asunto para más adelante. En lo sucesivo, Artine me ha acompañado de forma intermitente. Su imagen jamás ha sido reducida a cenizas. De cuando en cuando, reapareció bajo diferentes aspectos rondando lo invisible, transeúnte sobre el horizonte, con el cuello al aire, firme. Así por ejemplo, en 1943, durante la guerra, en la vieja aldea de Céreste, al salir de un escondrijo me topé con una gitanilla que estaba subiendo las escaleras de la calleja. Un miedo repentino se apoderó de mí, ya que el maravilloso vestido que llevaba puesto suponía un grave riesgo para ella. Los cíngaros y los gitanos eran sistemáticamente exterminados por los nazis. La muchacha estaba resplandeciente con su vestido nuevo de tonos verdes y rosas, y los hombros cubiertos por un mantón gris pálido de ribetes azafranados. Justo a un metro de mí, alzó los ojos. De pronto sentí esa fulgurancia que surge ante un acontecimiento prefigurado y resuelto al instante. Sin mediar palabra, le ofrecí una mano que ella apretó también en silencio, y un segundo después el escondrijo dejó de serlo para transformarse en un nido de amor. Con los ojos cerrados, la oí marcharse y desaparecer entre las piedras y la aureola de aquel día. En 1943, aquella gitanilla era hermana de Lola Abba y de Françoise de M., la muchacha del hipódromo. Añadí al poema de *Artine* una página que le pertenecía, pero que finalmente quedaría en blanco. Es así como se

boles mojados (pues ha cesado de llover). Me inclino sobre el papel. Un nombre: ¡Lola Abba! Corro tras ella, la llamo... ¿Por qué no hay nadie, nadie ahora*? (...)»*

[10] *V. nota ant.*



va componiendo esa especie de 'Constituyente femenina', cuyo presidente es el Tiempo, convirtiéndose en una asamblea de poemas reunida en un único poema inextinguible. Muchas otras veces reapareció aquella huésped de mis surcos exhaustivos bajo el aspecto de siluetas convocadas por escarchas de coincidencia, siempre inagotables. Un mundo entero maduraba allí, racimo de besos sangrantes. De nada sirve explicar; es preciso morir a punto, olvidar de una vez por todas el poema tras haber nacido con él. La mancha brillante continuará desplazándose ante nuestra mirada como la nube en el arcoiris persuasivo.»

René Char

Traducción y notas: **Juan Abeleira.**





Apollinaire, Picasso y el cubismo poético

Como sabemos, Apollinaire fue un gran inventor de palabras. En rigor, todo buen poeta lo es. Pero en su caso, se une, a la producción de neologismos, la fortuna de que se hayan convertido en rótulos universales.

Es lo que ocurre, por ejemplo, con el cubismo. Se dice que fue Matisse, observando un cuadro de Braque, en 1908, el que comparó la composición a un amasijo de pequeños cubos. El crítico Louis Vauxcelles, retomando a Matisse, acuña la palabra *cubismo* al comentar una exposición Braque de ese año, pero será Apollinaire quien intente las primeras aproximaciones conceptuales a la pintura cubista, atribuyendo su paternidad a Picasso, del cual los cubistas serían meros y chatos imitadores. Las fórmulas picassianas del cubismo han de permanecer secretas, según dictamen de Apollinaire.

Como irá ocurriendo con las vanguardias, la eclosión cubista es rápida, escandalosa y efímera. La muestra de 1911 en la Sala 41 de Los Independientes, señala la presencia del movimiento, pero ya en 1912, Apollinaire dirá que la experiencia cubista ha pasado como algo transitorio y que ha llegado la hora de las «obras definitivas» *.

Se diseña en estas palabras la tensión que dramatiza el arte occidental desde Baudelaire: pasar o quedar. Volveremos sobre ello, pero antes apuntaré algunos rasgos del cubismo elaborados por el mismo Apollinaire. Debemos aceptar que no son demasiado precisos, pero que tienen el valor del precedente.

Uno de ellos es la ruptura con el referente. La pintura ya no trata de representar objetos reconocibles del mundo exterior, en la llamada y supuesta «realidad», sino que concibe o crea su propia realidad. Desaparece cualquier intento de mímesis o de ilusión óptica. La cubicación (sic) del cubismo sería el procedimiento técnico para resolver los problemas que suscita la producción de esta realidad segunda. «El cubismo no es arte de imitación, sino de concepción que se eleva a la creación».

El otro rasgo destacable es la ruptura con la noción de placer estético. Se trata de una nueva especie de belleza, carente de delectación, expresión cósmica del universo, de una totalidad que excede a la mera especie humana. De algún modo, se intenta

* *Se suele tomar esta fecha como frontera entre el* cubismo analítico *y el* sintético.

derogar las nociones de figura, de mímesis verosímil y de gusto (en el doble sentido de experiencia placentera y de valoración estética) que, con matices, venían dominando el arte occidental desde el Renacimiento.

Este vuelco no se produce de un día para otro. Apollinaire lo ve como la culminación de un proceso que viene desde Courbet y llega a Derain, pasando por Cézanne. En mi opinión, convendría haber complicado en la cosa a Van Gogh y, sobre todo, la historia entera de Monet, en cuyo sistema se organiza la pintura no mimética y se descomponen las diversas formas de mímesis visual analizadas y atacadas por el impresionismo.

El objeto de estas páginas es comparar los procedimientos cubistas visuales de Picasso con los poéticos de Apollinaire. Para ello daré un rodeo inexcusable, no sin antes apuntar que la existencia del cubismo poético es discutida por algunos autores como sostenida por otros y que esta polémica, por lo densa y documentada, excede los límites de este ensayo.

Creo útil relacionar esta rápida meditación de Apollinaire sobre el cubismo con otras suyas, que lo vinculan a las líneas de fuerza sobre las cuales se monta el proceso de la poesía contemporánea, a contar desde el romanticismo, sobre todo el primer romanticismo alemán y, más aún, por su carga teórica, desde el simbolismo francés. Es decir, los padres y los bisabuelos del poeta Apollinaire.

Nuestro escritor ha insistido en la noción de *pintura pura* en términos muy similares a los que, por esos años y luego, Paul Válery (retomando a su maestro Mallarmé) utiliza para definir la *poesía pura.* Dice Apollinaire: «Cada obra de arte ha de encontrar en sí misma su lógica, su verosimilitud, y no sólo en los aspectos fugitivos de la vida contemporánea».

Y también dice, en su escrito *Sur la peinture:* «La llama es el símbolo de la pintura y las tres virtudes plásticas llamean irradiando. La llama tiene la pureza que no sufre nada de extraño y transforma cruelmente lo que alcanza en ella misma. Tiene esa mágica unidad que hace que, si se la divide, cada llamita es parecida a la llama única. Tiene, por fin, la verdad sublime de su luz que nadie puede negar».

¿Cómo opera esta pureza apolinariana, apolínea, si se quiere, aprovechando la sugestión de los sonidos, tan simbolista? Bautizando el instinto, humanizando el arte, divinizando la personalidad, dice el poeta. Muy largo me lo fiáis. Vamos a concretar un poco más.

La pureza de la pintura, sigo siempre a Apollinaire, es como la música en tanto imagen de la literatura pura. Y aquí estamos en pleno simbolismo: la razón que organiza las palabras del poeta es una razón musical. Una armonía de caprichos, como diría, por esos años, nuestro Rubén Darío.

Pero hay más precisiones. Una atañe a la posible «verdad» que encierra, transmite o produce la obra de arte. No se trata ya de ser verdadero por el truco del parecido, de la verosimilitud. Se trata de servir a la naturaleza, sí, pero no a la naturaleza inmediata y perceptible, sino a una naturaleza superior y supuesta, que permanece



cubierta. Más simbolismo. Hay un signo en todo lenguaje que permanece encubierto, al que no se puede acceder, y que permite el funcionamiento de las demás palabras. El nombre de Dios para los antiguos cabalistas, la rosa de Mallarmé, que no existe en ninguna florería, jardín ni matorral de la realidad vegetal.

Esto tiene una gran importancia para la pintura, ya que señala la diferencia entre lo que puede mostrarse y lo que puede decirse. Wittgenstein ha sido tajante al observar este deslinde: lo que puede mostrarse no puede decirse o viceversa. La pintura y la música, desde el punto de vista simbolista, tienen una infranqueable superioridad sobre la literatura, puesto que son artes del buen mostrar, si se quiere: sus objetos están allí, inmediatos y presentes, sin la mediación de la palabra.

Ahora subrayo una observación de Apollinaire que me parece cardinal y que me servirá para guiar el dasarrollo posterior de mis palabras. «Le sujet ne compte plus ou s'il compte c'est à peine». Lo dejo en francés para no empobrecer la palabra *sujet,* que significa sujeto y, a la vez, asunto. El asunto no cuenta más, el sujeto no cuenta más. Es como si dijéramos que, al derogar el objeto, se deroga también al sujeto, que no pueden existir el uno sin el otro.

Apollinaire, consciente de las rupturas que se habían producido ante sus ojos en el operar de la pintura, intenta señalar que la pintura pura no es una especie de pintura, sino un arte nuevo. Su procedimiento excelente lo ejemplifica, otra vez, con Picasso, ese cirujano que trata los objetos como si disecara cadáveres, guiado por una razón abstracta. Digamos de paso que los objetos a los que se refiere Apollinaire son, obviamente, objetos de la pintura y no objetos de la realidad referencial, del mundo exterior al cuadro. Cuando Picasso se interesaba por estos objetos, lo hacía con un vocabulario visual totalmente mimético y, excuso decir, de altísima calidad plástica.

Resumiendo: la pintura pura es la que trabaja buscando la lógica visual inherente al cuadro, inmamente a él, sin someterse a ningún deber de representación ni a categorías de sujeto y objeto. Sólo así puede acceder a una realidad superior, esa suerte de superrealidad de que se ocuparán los superrealistas. De paso, también, digamos que fue Apollinaire quien inventó la palabreja *surréalisme,* en 1917, para definir su drama *Les mamelles de Tirésias.*

Por su parte, esta busca de la lógica inherente vincula la obra visual con otros sistemas de signos, que se dan, a la vez, en el acto de inventar el cuadro. Se produce una suerte de sinestesia, de percepción con sentidos múltiples. Unas formas visuales evocan sonidos, movimientos, olores, temperaturas. Sobre todo, evocan fenómenos auditivos organizados, ruidos, susurros, cuchicheos, músicas. En esos años, encerrado en su alcoba, Marcel Proust escribe una monumental epopeya de la memoria, en la cual mostrará cómo el recuerdo, musicalmente organizado, sintetiza todas las percepciones. Una magdalena mojada en una taza de té recoge del pasado toda una biografía.

Este complejo sensible, convertido en sistema estético, recibe, en 1912, el nombre de *orfismo* por parte de nuestro infatigable bautizador Apollinaire. Ya sabemos que

esta palabra sirve, en los manuales históricos, a veces, para englobar a pintores disímiles, como Franc Marc, Robert Delaunay o Fernand Léger.

Las dos vertientes, la desaparición del sujeto y la multiplicidad sensible de la obra pictórica, nos conducen a la categoría de la simultaneidad, que me parece la capital en la construcción de Apollinaire relacionada con su posible cubismo poético. Escribe el poeta en 1913 *(Salon d'Automne)*: «En la pintura todo se presenta a la vez, el ojo puede errar por el cuadro, volver sobre tal color, mirar, al principio, de abajo hacia arriba, o hacer lo contrario; en la literatura, en la música, todo es sucesivo y no se puede retornar, azarosamente, a una palabra o a un sonido».

He aquí planteado el clásico problema que ya en el XVIII afrontó Lessing: las artes de lo simultáneo y de lo sucesivo, del espacio y del tiempo. Un edificio o un cuadro son simultáneos aunque se emplee tiempo en percibirlos. Un poema o una sonata son sucesivos aunque volvamos sobre ciertos pasajes. El drama se plantea cuando queremos introducir simultaneidad en la música o la literatura, y, viceversa, sucesión en la pintura.

Esta dicotomía parece sintetizarse y resolverse, en los primeros años del siglo, con la aparición del cinematógrafo. Se trata de un arte espacial, pues se proyecta sobre un espacio copiado del espacio pictórico tradicional, a la vez que temporal, pues muestra imágenes sucesivas y móviles.

No es extraño, pues, que el cine aliente y acompañe a las vanguardias y que, en cierta época, sirva para distinguir a los intelectuales anticuados o actualizados, según repudien o acepten el cine. Arte de barracón, curiosidad de feria, en sus comienzos, el cine alcanza, muy pronto, con Georges Méliès, el carácter de un artefacto narrativo de primera magnitud. Feuillade y sus series y, sobre todo, Griffith, con *Intolerancia* y *El nacimiento de una nación* (1915/16) incorporan el cine dentro de la gran tradición épica occidental. Demás está decir que las vanguardias de los años veinte tendrán una zona cinematográfica fundamental: escuela soviética, surrealismo francés, expresionismo alemán.

En los films del joven René Clair, de Buñuel, de Cocteau, de Germaine Dulac, etc, hallaremos sugestiones del orfismo pictórico y, sobre todo, del futurismo italiano pero, precisamente, porque estos pintores de la década anterior han intentado plasmar en sus cuadros las incitaciones cinéticas del *biógrafo*.

Los cuadros de Severini, de Balla, de Russolo, de Metzinger, incorporan la simultaneidad al lienzo, pintando las posiciones sucesivas de un objeto en movimiento en el mismo espacio. La inmovilidad y la unidad excluyente y dominante del punto de vista se disuelven en favor de la multiplicidad coetánea. A veces, se pintan módulos pictóricos sucesivos, como si el cuadro fuera una sucesión de fotogramas.

Tal descentramiento dinámico se corresponde, en la música, con la crisis de la tonalidad. La música tonal tenía una definición armónica dominante, toda obra respondía a tal o cual tonalidad. Pero ya ciertas partituras como *La consagración de la primavera* de Stravinski (1913) superponen tonalidades distintas, en un ejercicio politonal,



así como Richard Strauss, en *Electra,* plantea pasajes de notas encimadas sin tonalidad alguna, anunciando las experiencias de la Escuela de Viena, el atonalismo serial y también el atonalismo libre. Cabe señalar el uso que los músicos de la época harán de modelos africanos y antillanos de danzas con ritmos superpuestos.

Diversidad de puntos de vista simultáneos, diversidad de tonalidades simultáneas, diversidad de tiempos simultáneos: todo apunta al destronamiento de ese sujeto dominante y unificador que había regido la producción artística hasta mediados del siglo XIX, tanto sea desde el mito del individuo absoluto, impar y genial, o como en el romanticismo, del descenso a los abismos donde yace la única alma colectiva o, como en el realismo, unificando el campo de la obra de arte desde fuera, por referencia a un realidad única y unívoca.

Este fenómeno también fue bautizado por Apollinaire. Habló alguna vez de *simultaneísmo* y me parece la mejor definición de cuanto vengo diciendo. Es también, un vínculo profundo con la poética del simbolismo, de la cual proviene Apollinaire, pues el simbolismo es una poética de la desujetación. El poeta ya no es el autor ni el factor del poema, sino su escucha, su escriba, su amanuense, su corrector. El discurso del lenguaje, estructurado por normas musicales que actúan en la prosodia, es un sujeto en sí mismo, al cual el poeta sirve de canal para manifestarse, como si fuera un trance, en que se escucha la voz del Otro dentro del Yo. O como si fuera una sesión de psicoanálisis. Cada voz que se oye es un sujeto y el conjunto afecta una apariencia coral, no ya lírica.

Creo que Apollinaire encaja más fácilmente en esta construcción que no en otras cercanas, como el futurismo, a pesar de que escribió uno de sus manifiestos, en colaboración con Marinetti y que, alguna vez, se refirió a lo Sublime Moderno (sic), dando el habitual catálogo futurista de bicicletas, aeroplanos, etc. La belleza del futuro estaba en la tela encerada, el hierro fundido, el cemento, etc.

Me parece que ya está bien de teoría y que, ahora, corresponde examinar algunos casos para ver, en Picasso y en Apollinaire, cómo se cumple esta estética del símbolo, la desujetación y la simultaneidad.

En la especie, Apollinaire parecía predestinado a la multiplicidad y la dispersión de los sujetos dentro de él, ya que, al nacer, fue inscrito en el registro municipal de Roma como Dulcigni, en la iglesia como Kostrowitzki, en tanto que él firmará Guillaume Apollinaire (un seudónimo) y utilizará otros heterónimos, entre ellos uno femenino: Louise Lalanne. Todos parecen nombres falsos de un sujeto anónimo, que pone en escena la teoría de la invención poética del simbolismo.

En los poemas de Apollinaire, la puesta en escena de nuestras teorías afecta tres formas distintas: el caligrama, el poema coral y la tarjeta postal.

No explicaré exhaustivamente lo que son los caligramas, tema de otro ensayo. Simplemente, señalo cómo se vincula este espacio poemático que es, al tiempo, un espacio visual, con la propuesta simbolista del sujeto múltiple, la espacialidad del poema y la poética del silencio.

En el caligrama hay varios emisores, no sólo porque las voces de los «versos» son distintas, sino porque el emisor visual no es el emisor verbal. En algunos de ellos hay tipos de signos diversos, como ser dibujos y notaciones musicales, melografías.

Mallarmé reintroduce el caligrama en la poesía francesa con su famoso *Jamás un tiro de dados abolirá el azar.* Por otra parte, hizo editar algunos de sus poemas con el facsímil de su caligrafía. Esto vincula el poema a rasgos visuales inamovibles. Cada vez que se reedita un determinado poema, ha de acudirse a la misma tipografía o al mismo facsímil. No es la letra un dato variable, porque tiene una definición visual precisa, lo mismo que el color o la composición en un cuadro.

Es lo que pasa, paralelamente, con los espacios en blanco. Van dibujando unas estructuras visuales que no son meramente decorativas, ni sobras de papel en la página. Son símbolos del silencio, en que la prosodia poética se acalla y respira y sobre los cuales el lector proyecta sus propios signos. El poema no es una comunicación autoritaria y unidireccional, sino que se convierte en un tejido hecho por varios tejedores simultáneos, incluido el lector.

En el poema coral se advierte que cada verso, cada cláusula, a veces, proviene de un emisor distinto. La lectura ideal en voz alta sería con distintas voces, un poco superpuestas, como ocurre en los coros, pues se trata de poemas que no son sólo textos literales, sino, también, partituras. En ocasiones, esta coralidad se plasma visualmente con renglones verticales y oblicuos, que rompen la sujeción geométrica a las convenciones tipográficas y permiten ir y venir dentro del poema, quebrando, asimismo, su fatal carácter sucesivo. Aquí hay música pero, en cierto sentido, música aleatoria.

Este procedimiento coral tendrá que ver, más tarde, por supuesto, con el cine sonoro, pero también con una influyente zona de la narrativa, en la cual cabe situar a ciertos narradores norteamericanos de los años veinte (ante todo, John Dos Passos, también William Faulkner) y al propio *Ulysses* de James Joyce.

En cuanto a la tarjeta postal, la dejo última porque combina procedimientos del caligrama con la coralidad. Aparecen, en efecto, composiciones visuales con palabras y voces distintas. Pero aparece, además, lo impreso y el sello postal con el matasellos, como partes fijas, emitidas por otra voz anónima y un fuerte y rígido contenido verbal y gráfico. Yo diría que se trata de poemas-collages, a la manera como Picasso hacía, por las mismas fechas, sus cuadros/collages con recortes de papel y de cartón.

Ahora pasemos, finalmente, a los ejemplos picassianos.

Los voy a mencionar en orden casi estrictamente cronológico, para ver cómo, a lo largo de su larga vida productiva, Picasso aparece como una población de varios pintores distintos, no sólo sucesivos, conforme a la periodización de su obra, tan conocida, sino también simultáneos. Pareciera que la firma de Picasso fuera la contraseña apócrifa de un grupo de pintores, emisores contemporáneos y diversos de una pintura coral.

El cuerpo humano puede aparecer, a un tiempo, seleccionado conforme a un canon previamente aceptado de belleza corriente o deformado en una óptica grotesca. Los



varios autorretratos que compone a comienzos de siglo parecen retratos de personas distintas hechos por pintores distintos, como si la ruptura y astillamiento del sujeto y del objeto crearan un circuito especular entre la dispersión del uno y del otro. Picasso diverso se mira en sus propios retratos, pintados por diversos Picassos.

Les demoiselles d'Avignon (1907), cita paródica de una composición figurativa, es del mismo año de un cuadro abstracto llamado *Paisaje,* en que sólo es figurativo el nombre, en otro gesto de parodización. *Tres mujeres* (1909) es una figuración simplificada y, si queremos, expresionista, coetánea, de *Pan y plato con frutas en una mesa,* que ocurre en un solo plano rebatido y que apela al concepto de cubista (de un cubismo que opera por análisis y yuxtaposición de fragmentos).

Luego aparece (en ese mismo 1909) la típica actitud cubista de considerar un mismo objeto desde diversos puntos de vista simultáneos, como si el mismo sujeto cambiara de posición o los sujetos observantes fueran varios. Se observa en los retratos de Fernande hechos en Horta del Ebro, sobre todo en *Mujer con peras.* También de 1909 es *Naturaleza muerta con botella,* en que observamos una zona figurativa y otra, abstracta.

Otros retratos analíticos, con múltiples puntos de vista simultáneos sobre el mismo objeto, son los de Ambroise Vollard, Wilhelm Uhde y Fanny Tellier (*Muchacha con mandolina,* 1911).

En los retratos hay una variante en que el sujeto retratado aparece perdiendo sus límites precisos en una superficie de grafismos abstractos, panorama de abstracciones, suerte de ciudad dispersa y abstracta que recuerda las propuestas de la poética unanimista. Cf. el retrato de Daniel Kahnweiller (1911).

Intimamente ligado al caligrama es el tipo de cuadro abstracto en que lo único figurativo es el título, es decir lo único que no tiene de pictórico, sino de literario. La palabra sirve para señalar un referente que el cuadro no sirve para identificar, funcionando lo visual como parodia de lo literal, y viceversa. Pasa como en el caligrama, en que ambos tipos de elementos tienen parigual importancia. Ejemplos: *El acordeonista* (1911), *Hombre con mandolina, Copa de ajenjo, Hombre con una pipa, Majolie* (1912).

La letra aparece, en otros cuadros, como un elemento concreto, a la manera de los caligramas. Ello ocurre en dos sentidos: porque, en un contexto abstracto, es lo único concreto, ya que refiere siempre algo; y porque, como transcripción de titulares de periódicos, carteles callejeros, afiches, etc., es un objeto concreto en sí mismo. Más concreto aún es cuando el material empleado tiene una realidad ya consolidada en un contexto exterior. Me refiero a los collages en que se ven recortes de periódicos, de partituras, etc., como en *Au Bon Marché, Guitarra, partitura y vaso de vino* (1913), etc.

La abstracción sirve, en ocasiones, para señalar el lugar que, en un conjunto convencional, debería ocupar el modelo, lo cual no deja de ser paródico, ya que se sustrae al cuadro el elemento central que lo define como género. Ejemplo: *Retrato de muchacha,* 1914.

La multiplicidad de sujetos se resuelve por medio de la yuxtaposición de fragmentos de perspectivas rebatidas en un solo plano, como un tejido hecho de retazos (*Juga-*

dor de cartas, 1914). Es como si un *bricoleur* ingenuo, acaso un niño, hubiera recortado varios cuadros y armado un enésimo con fragmentos de aquéllos.

Paralelamente a estos juegos entre figuración, parodia y abstracción, Picasso realiza admirables y puntuales retratos miméticos, como los de Max Jacob, Apollinaire de soldado, Vollard, etc. Es decir que, cuando trabaja en otro plano que no es mimético, se cita a sí mismo en clave de parodia y, en cierto modo, cita a toda la historia de la pintura mimética, actitud que se reforzará cuando desarrolle sus *suites* sobre composiciones clásicas (*Las Meninas,* por ejemplo). En definitiva, los referentes de las pinturas picassianas son todos los cuadros del mundo, pero no los objetos «naturales» del mundo. Si los pinta con fidelidad mimética es para alimentar su obra multisubjetiva y paródica. Picasso cita la pintura ajena al pie de página, incluida en ella la pintura de Picasso. A fines de los años diez tenemos abundantes ejemplos de excelente y hasta diría apacible pintura mimética (Cristos, bañistas, señoras españolas, retratos) que alternan con arlequines geométricamente analizados, en que el motivo del rombo, repetido en sus trajes, multiplica y subraya la geometrización.

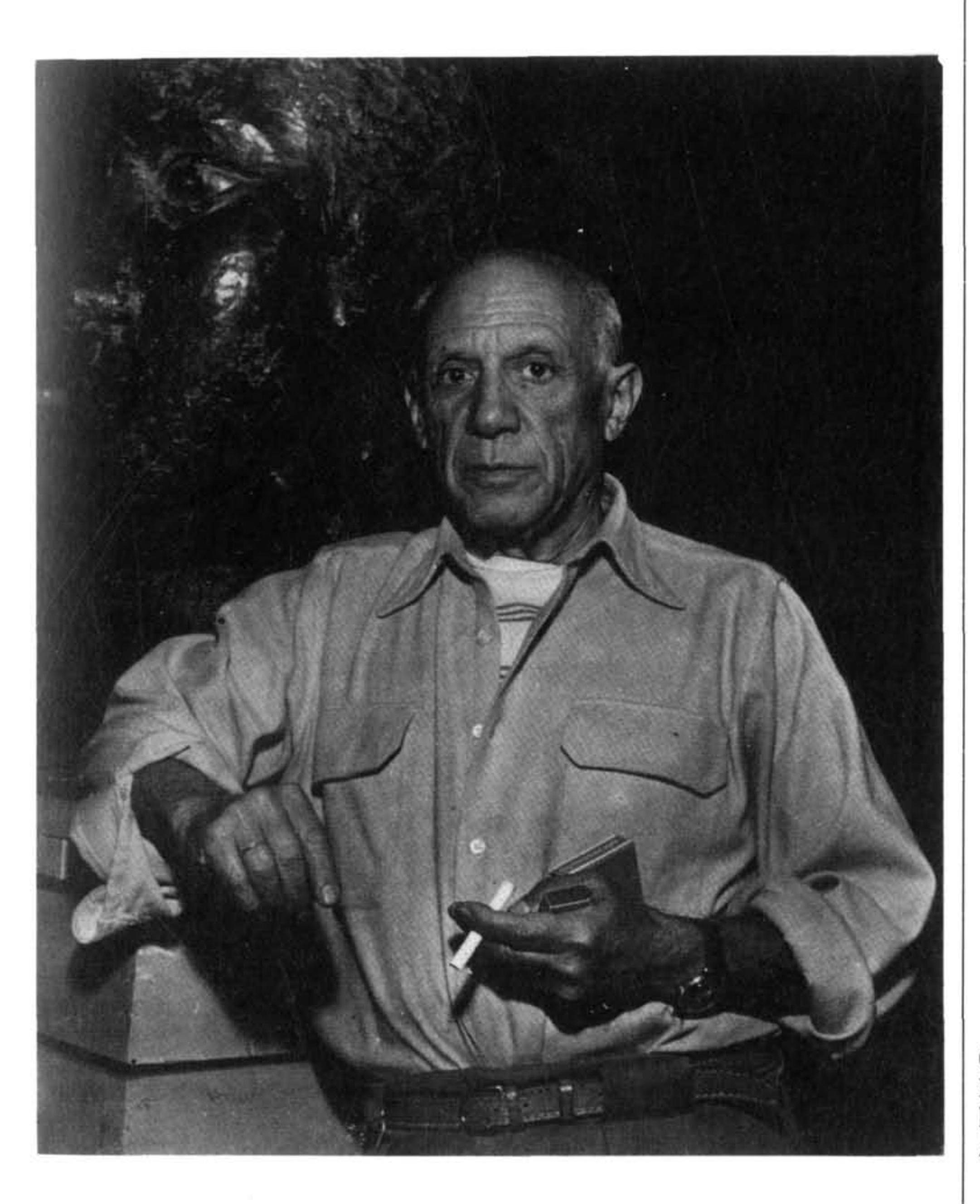
En la multiplicidad de sujetos que operan en la pintura picassiana hay algunas maniobras de identificación que apelan a construcciones míticas inmemoriales, como el motivo del doble. Una de sus figuraciones consiste en presentar dos personajes con la misma cara, como se ve en *La lectura de la carta* (1921), *Las flautas de Pan* (1921), *El hermano mayor,* etc.

Otra figuración del doble, que podríamos llamar jánica, por alusión al dios Jano bifronte, es el virtuoso y típico truco picassiano, consistente en pintar un rostro que sea, a la vez, frente y perfil, por donde se logra no sólo el doble punto de vista, sino la creación de un artefacto monstruoso y alegórico de la identidad humana. Recordemos, al caso: *Mujer con escultura* (1925), *El sillón rojo* (1931), *Dora Maar* (1937). Recurso clásico también es pintar el doble a través de la escena del espejo, como en *Muchacha ante el espejo* (1932).

La duplicidad alcanza una variante de especial eficacia visual con la aparición de personajes mixtos, que son el uno y el otro a la vez, más concretamente, el animal y el hombre. Así, los centauros y minotauros pero también los personajes que, sin tener una naturaleza mixta, se convierten en tales dentro del espacio del cuadro: el toro y el torero, la madre y el niño, los amantes unidos dentro de un contorno común que es como un tercer personaje, a la vez exterior e integrado a ellos. Apoteosis de esta mixtura dinámica es el *Guernica,* en que los fragmentos de hombres y animales destrozados por el bombardeo (si se aceptan estos referentes) conforman una suerte de gran bestia múltiple, aullando y relinchando, mugiendo y gritando como un coro de voces aterrorizadas. Entre los ensayos para este célebre conjunto quisiera destacar *La muerte del torero* (1933), en que puede verse la cabeza del torero como surgiendo del cuerpo mismo del toro, tal que la aproximación fragmentada de ambos personajes genera, en la síntesis plástica, un tercer elemento mixto.

«Canto la alegría de vagar
y el placer de morir errante...»

Apollinaire



Genne Fenn:
Picasso ante el busto
homenaje a
Apollinaire

Queda todavía algún que otro recurso paródico que examinar, por ejemplo el retrato con la cara semioculta por una mancha de tinta china (*Man Ray*, 1934), que desdibuja el elemento fundamental de un retrato, la identidad del modelo.

En cuanto a la relación entre imagen y escritura, cabe situar aquí los cuadros mixtos, que incluyen textos como *La cabeza del caballo* del propio Picasso y *Los ojos fértiles* de Paul Eluard. De algún modo, la síntesis paródica está en los letrismos de 1941, que son letras que no son letras y parecen dibujos y son dibujos que no son dibujos que parecen letras.

Termino evocando el cuadro que me resulta más inquietante en la obra picassiana: *El estudio* (1956). Yo diría que se trata de una cita libre de *Las Meninas,* porque hay el taller de un pintor en que el cuadro central está en blanco. Se me ocurre que no existe mejor alegoría de la desujetación que ésta, pues en ella permanece vacío, mudo, misterioso en su blancura, el elemento que podría sujetar toda la composición. Es el cuadro por pintar, el que nunca se pintará, el que permanecerá eternamente en blanco. A su alrededor, habrá los bosquejos, las evocaciones, las parodias, que conforman la obra de un pintor. En la especie de Picasso, cabe parafrasear a Borges: más que un pintor, es toda una pintura. Como Murillo, como Goya, como Paul Klee. Como él mismo, misterioso autor de un cuadro en blanco, central y velado, que nunca terminó de pintar y que nosotros jamás llegaremos a ver.*

**Texto leído en el Primer Simposio Internacional Apollinaire-Picasso, Málaga, el 18 de octubre de 1988.*

Blas Matamoro



Ferlosio y *Alfanhuí*, o el gusto por contar historias

A Darío Villanueva,
perito en estas ficciones

Es cuando menos sorprendente que un autor de tan parva obra presente dos caras tan distintas y aun contrapuestas en sus dos primeros y durante mucho tiempo únicos libros de ficción publicados. Eso es lo que se desprende de una somera confrontación de *Industrias y andanzas de Alfanhuí* y de *El Jarama*, por lo cual Juan Luis Alborg se refirió al novelista como un «Jano bifronte»[1]. Rafael Sánchez Ferlosio parece optar por dos vías bien distintas, la libérrima imaginación, en el primero, frente al testimonio social, en el segundo. Además, y quizá por razones de historia de las ideas novelescas, éste cuenta con una nutrida bibliografía mientras que *Alfanhuí* ha obtenido una reducida resonancia crítica, ello a pesar de que en fecha bien temprana lo destaca Francisco Ynduráin en un panorama de tres lustros de prosa narrativa desde la guerra civil, en el que subrayaba cómo el autor «juega con la fantasía abierta a la pura maravilla inventiva»[2].

No han faltado críticos que hayan resaltado la enorme distancia estética que aleja ambos títulos, aunque otros insisten en los recursos comunes que los aproximan; para José Ortega, «un análisis de los elementos que intervinieron en su creación nos descubriría una gran semejanza entre los componentes formales de ambos relatos»[3]; según Darío Villanueva, son no pocas las coincidencias: preocupación por el estilo y la estructura; enfrentamiento de dos modos de vida, el rural y el urbano; general interés por lo nimio y presencia en *El Jarama* del destacado creador de imágenes de *Alfanhuí*[4]. García Viñó entiende que las dos únicas novelas de Sánchez Ferlosio «constituyen dos aspectos complementarios de la visión estética de un escritor excepcional [..][5].

[1] *Juan Luis Alborg,* Hora actual de la novela española, *Madrid, Taurus, 1958, vol. I, p. 305.*

[2] *Francisco Ynduráin, «Novelas y novelistas españoles. 1936-1952»,* Rivista di Leterature moderne, *año III, n.º 4, oct-dic., 1952, p. 280.*

[3] *José Ortega, «Recursos artísticos de Sánchez Ferlosio en* Alfanhuí» Cuadernos Hispanoamericanos, *216, diciembre, 1967, p. 626. Entre esos elementos destaca Ortega la presencia de lo mágico y lo poético (aunque este último más oculto en* El Jarama) *y la mínima anécdota de ambos.*

[4] *Darío Villanueva,* «El Jarama» de Sánchez Ferlosio. Su estructura y significado, *Universidad de Santiago de Compostela, 1973, pp. 44-45.*

[5] *Manuel García Viñó,* Novela española actual, *Madrid, Prensa española, 1975¹, p. 133.*

Alborg, en el temprano trabajo antes citado, dejó sentada esa radical diferencia entre ambos textos y habló de «los más opuestos polos», de «facetas enteramente irreductibles», de «contrarios rumbos»[6] y llegó a escribir que *El Jarama* es la novela más opuesta que pueda concebirse al *Alfanhuí*[7], pero la intuición del crítilo le llevó a plantear alguna veta coincidente y constató que bajo la fantasía de éste «corre a la par un Guadiana de poderoso realismo»[8]. Lluis Bassets ha llevado a cabo, hace poco, una sugestiva lectura comparativa de ambos títulos, en la que tras advertir que, vistos de golpe, «son como el sol y la luna», precisa que, sin embargo, se puede hallar «un terreno común sorprendente no ya en los escenarios, que de una u otra forma son siempre castellanos, sino en la técnica y en la mirada del escritor sobre el mundo»[9]. *Alfanhuí* y *El Jarama* comparten todos esos elementos comunes, pero no creo que pueda hablarse, como hace Medardo Fraile, de una «obra unitaria», al menos en el grado en que lo propone este crítico y también creador[10]. A pesar de todas esas innegables concomitancias, pienso que hay que seguir defendiendo el abismo que los separa en su génesis y materialización, en la actitud literaria de Sánchez Ferlosio y en los resultados a los que condujo[11]. Factor decisivo, desde mi punto de vista, y desatendido por la crítica, es la importancia que lo narrado tiene en cada uno de ellos; mientras que *El Jarama* ofrece unos sucesos que no tratan sino de reproducir una realidad exterior, *Alfanhuí* crea su propia realidad y se puede encontrar su razón última de ser en el gusto por forjarla a base de contar un buen número de historias, cualquiera que sea su calidad.

La libre imaginación

El eje argumental de *Alfanhuí*, ni más ni menos que el demorado acceso a la experiencia de un niño, está poblado de hechos fantásticos, de maravillosas presencias, de mil y una metamorfosis. Le sirve de marco narrativo, según han señalado ya algunos críticos, una estructura de viaje y de servicio que evoca inmediatamente el género picaresco[12]. El recorrido viajero no es largo (de Alcalá de Henares a Guadalajara y

[6] *Alborg*, ob. cit., *p. 305.*

[7] *Alborg*, ob. cit., *p. 311.*

[8] *Alborg*, ob. cit., *p. 312.*

[9] *Lluis Bassets, «De la Castilla maravillosa al Madrid posmoderno»,* El País, *3 de febrero de 1985.*

[10] Cf. *Medardo Fraile, «El Henares, el Jarama y un bautizo. La obra unitaria de Rafael Sánchez Ferlosio»,* Revista de Occidente, *122, mayo, 1973. En la p. 126 muestra Fraile su taxativa opinión: «su obra [de Sánchez Ferlosio], por desigual que pueda parecer, responde a personalidad unitaria y no bifronte». En general, todos los críticos han subrayado la importancia del contraste entre realismo e imaginación; veáse, por ejemplo, el amplio espacio que dedican a esta cuestión, con nutrido apoyo de referencias críticas, Shirley Clarke y Anthony M. Clarke en la «Introducción» de su edición anotada de* Alfanhuí, *London, Harrap, 1969.*

[11] *Sobre el conjunto de la obra narrativa de Sánchez Ferlosio, véase la completa monografía de Darío Villanueva, citada en n.° 4.*

[12] *Las relaciones de* Alfanhuí *con la picaresca son motivo de discrepancias entre la crítica. Nancy Allen destaca la singularidad del libro, el cual, sin embargo, se inserta en la tradición hispánica («Alfanhuí y su cartilla intacta»,* Revista Hispánica Moderna, *n.° 30, 1960). María A. Salgado entiende*



Madrid; luego una temporada en el campo, otra en Moraleja, en Extremadura y, por fin, Palencia) y pocos los «amos» a los que sirve (quizá fuera preferible decir con quienes convive). El modelo picaresco, además, es patente y muy explícito en la intencionada rotulación de los capítulos. La mayor particularidad en relación con ese modelo se halla —aparte del relato en tercera persona[13]— en el libre discurrir de la imaginación ya que no es probable que el joven autor de *Alfanhuí* tuviera en mente los raros ejemplares fantásticos que en ocasiones aparecen en la picaresca clásica. En cualquier caso, responde a un esquema de «Bildungsroman», que aúna el relato de búsqueda —el innominado protagonista del comienzo del libro halla después su onomatopéyico nombre— y el de aprendizaje.

Toda la historia de *Alfanhuí* tiene un aire de relato fantástico y a veces sus situaciones recuerdan los motivos folklóricos de tradición oral, en lo que, por otra parte, también se vincularía con la picaresca. Que lo que Sánchez Ferlosio ha querido dejar bien claro es un carácter es patente desde el sorprendente comienzo del libro con la historia del gallo de la veleta que «se bajó una noche de la casa y se fue a las piedras a cazar lagartos»[14]. No haré un recuerdo de episodios fabulosos, que supondría transcribir buena parte de la obra, y sólo señalaré algunos más llamativos: el castaño que se convierte en un «maravilloso arlequín vegetal» después de absorber tintas de colores (p. 55); el castaño injertado de pájaros (p. 60); el padre de doña Tere que llegó a Portugal tras el surco que araba (p. 11), la abuela de Alfanhuí que cada año incubaba huevos (p. 147).

Estos motivos aislados dan parcial buena prueba de la «imaginación irreprimida» —por decirlo con palabras Gonzalo Sobejano [15]— con que Sánchez Ferlosio planteó el relato y su deseo de romper moldes testimoniales; con acierto destacó Yndurain que

que «no es otra cosa que una picaresca llevada al terreno poético» («Fantasía y realidad en Alfanhuí», Papeles de Son Armadans, *n.° 116, noviembre, 1965, p. 142). Ignacio Soldevila Durante afirma que «El relato toma de la tradición picaresca su estructura narrativa»* (La novela desde 1936, *Madrid, Alhambra, 1980, p. 227). Mucho antes, por el contrario, Angel del Río sostuvo que «De picaresca esta novela no tiene sino la juventud del protagonista, su vagar por España y el utilizarle como hilo conductor para unirlos diferentes episodios»* (Historia de la literatura española, *New York, ed. 1963, p. 375). Ya a punto de cocluir este artículo, se ha publicado un interesante libro de Antonio Risco que ofrece una sugestiva interpretación al entender* Alfanhuí *como una parodia del género picaresco (cf. «El elemento maravilloso en* Industrias y andanzas de Alfanhuí, *de Rafael Sánchez Ferlosio», en* Literatura y fantasía, *Madrid, Taurus, 1982, en especial p. 176); este es uno de los trabajos más completos sobre* Alfanhuí. *La polémica respecto del género de este curioso texto no acaba ahí, pues para otros es «libro realmente inclasificable» (José Corrales Egea,* La novela española actual, *Madrid, Edicusa, 1971, p. 75), «no es un libro-fórmula sino un libro-excepción» (Alborg,* ob. cit., *p. 306) y tampoco le falta razón a Ramón de Garciasol al calificarlo, en su reseña de la primera aparición, como «bellísimo collar de cuentos»* (Insula, *68, agosto, 1951).*

[13] *Aunque* Alfanhuí *no está escrito en primera persona, dice Juan Benet que «Para mí que se trata de un relato autobiográfico, escrito en el penúltimo instante, antes de que el chico se perdiera para siempre de vista» (en el prólogo a la edición en la Biblioteca Básica Salvat, 1970, p. 11). Benet piensa que es la propia infancia del autor la que éste relieve imaginativamente. Más explícita es la opinión coincidente de Darío Villanueva: se puede considerar «la autobiografía si acaso de la niñez de su mismo autor, que, en tercera persona, habla de sí mismo cuando era niño, cuando era «Alfanhuí», con la pretensión de agotar con su propia historia idealizada el tema universal del la pérdida de la inocencia infantil»* (ob. cit., *p. 42).*

[14] *Cito por la sexta edición, Barcelona, Destino, 1978, p. 11. En adelante, indico entre paréntesis la página de esta edición.*

[15] *Sobejano, p. 313.*



se trata de un «caso único en nuestras letras[16]. *Alfanhuí* constituyó en su momento una apuesta valiente por lo inusual frente al realismo convencional y el precio de entonces fue una primera edición en 1951 a cargo del autor y el desconocimiento por parte del público; curiosamente, el libro no halló resonancia hasta que no se vio amparado por el prestigio del autor alcanzado con una novela objetivista y testimonial, *El Jarama.* Esa selección de motivos no es sino una prueba de voluntad de Sánchez Ferlosio de reivindicar una imaginación libre de toda traba, al margen de la lógica de los hechos cotidianos, de nuestro tangible y limitado mundo. Supondría, sin embargo, reducir el sentido del relato atenerse sólo a esos u otros episodios fantásticos para determinar su cualidad imaginativa. Esta es inseparable de una especie de tono general de la obra que contribuye de modo decidido a la determinación del ambiente mágico que se infiltra por todas sus páginas y que arrastra al lector fuera del ámbito de sus experiencias cotidianas por su gran capacidad de sugestión. En qué elementos tangibles —anecdóticos o formales— radique ese tono general ya es más difícil de determinar, aunque, al menos, deben destacarse un par de ellos. Por un lado, la prosa poética del relato; por otro, la visión colorista del mundo.

No sé si se puede hablar con propiedad, a propósito de *Alfanhuí,* de prosa poética[17]. Sin duda alguna, las descripciones alcanzan en algunos momentos un elevado tono lírico (en lo que coincide, por otra parte, con ciertos fragmentos no dialogados de *El Jarama*[18] y el autor pone en juego un largo elenco de figuras y crea un riquísimo campo imaginativo, razón por la que Juan Goytisolo llegó a afirmar que «la poesía desborda la realidad»[19]. Por doquier se pueden encontrar sorprendentes comparaciones, vivas imágenes, inusitadas personificaciones... Tampoco es oportuno hacer un catálago y sólo ofreceré una mínima muestra que evidencia irrefutablemente esa inclinación metafórica —de raigambre ramoniana— de Sánchez Ferlosio: «burbujas que explotaban como besos de boca redonda» (p. 17), la yegua «era toda como de vidrio» (p. 17), «las grupas negras de los cerros, embozados en sus capas» (p. 137), Medina del Campo «está como una ancha señora sentada en medio de la meseta» (p. 177).

[16] *F. Ynduráin,* art. cit. *También, por ejemplo, César González Ruano subraya el carácter singular del libro: «"Alfanhuí"* [sic], *una primera, magnífica y rara novela»* (Diario íntimo, *Madrid, Taurus, 1970, p. 1.065) y Camilo José Cela lo califica de «libro extraño» y «singular» («La geografía de Rafael Sánchez Ferlosio», en* La rueda de los ocios, *Barcelona, Mateu, 1962). Para Josefina Rodríguez Aldecoa, Sánchez Ferlosio «escribió el libro más hermoso de su tiempo» (en* Los niños de la guerra, *Madrid, Ediciones Generales Anaya, 1983, p. 90).*

[17] *La dificultad de establecer los límites de la prosa poética ya la puso de manifiesto Isabel Paraíso en su excelente libro* Teoría del ritmo de la prosa, *Barcelona, Planeta, 1976; aquí empleo la expresión con un sentido intencionadamente impreciso.*

[18] *Jaime Gil de Biedma acusa, justamente, a* El Jarama *de «ciertos resabios» estilísticos procedentes de la manera del* Alfanhuí: *«Imágenes innecesarias, adjetivos demasiado numerosos y demasiado precisos —de esos que con justeza distraen la atención del lector— chocan con el tono y la atmósfera general de la narración». En* Diario del artista seriamente enfermo, *Barcelona, Lumen, 1974, p. 26.*

[19] *Juan Goytisolo,* Problemas de la novela,*Barcelona, Seix Barral, 1959, p. 42. En cambio, añade Goytisolo, en* El Jarama, *«por el contrario, es absorbida por ella». M. A. Salgado* (art. cit., *p. 143) habla del «lenguaje altamente poético» y en él encuentro la justificación de «que el autor no haya narrado en primera persona».*



El otro elemento capital en la configuración del mundo mágico de *Alfanhuí* es el color. Toda la obra es un constante estallido cromático; a modo de ejemplo, en las tan sólo cuatro páginas de cada uno de los dos primeros capítulos se encuentran hasta veinticuatro y veintiocho voces, respectivamente, que designan colores. Un índice del léxico relacionado con el color nos daría una larga lista de términos[20]. Que los colores, en *Alfanhuí*, tengan, además, una carga simbólica, un contenido moral —a lo que luego aludiré— no me interesa tanto como constatar esa explosión de luces que desfila a lo largo de todo el relato. El color resulta tan capital que es la pregunta inicial que el maestro disecador dirige al niño: «¿Sabes de colores?» (p. 19). Así, el color se convierte en un valor de conocimiento y al final del libro asistimos a la maduración de *Alfanhuí* a través de «una nueva y multiforme sabiduría» (p. 184). A partir de ese valor de conocimiento, todo se ilumina, se transforma, se caracteriza y vive por el color. No merece la pena anotar adjetivaciones con sorprendentes sinestesias o determinaciones más o menos convencionales porque abriendo las páginas del libro al azar surgen sin reposo «vergüenza amarilla» (p. 11), «niebla rojiza y nube rosa» (p. 19), «bosque rojo» (p. 142), «multiverde sabiduría» (p. 184). El relieve de estas adjetivaciones queda, incluso, apagado al lado de aquellos momentos en que el color es el demorado tema del relato, lo cual ocurre con tanta frecuencia que podemos proponer que, al menos en parte, Sánchez Ferlosio escribió *Alfanhuí* para dar rienda suelta a una visión lumínica y cromática de la vida.

Ya al comenzar el relato encontramos la descripción de los cuatro colores procedentes del polvillo de la veleta y sus cuatro usos (pp. 13 y ss.). No mucho después, asistimos a la manipulación del árbol, nutrido de colores y en el que «A las dos horas, todas los hojas estaban teñidas y el castaño era un maravilloso arlequín vegetal» (p. 55). Poco más tarde presenciamos la banda vegetal de pájaros multicolores procedentes del castaño (p. 63). Con pormenor se nos describe el festival de colores en el bosque (p. 142) y se nos narra el episodio mágico de la abuela que incubaba pájaros de todos los tonos (p. 184). En fin, sólo un escritor tan enamorado del cromatismo puede ofrecer casi al concluir el libro la extensa disquisición sobre la variedad de los verdes (pp. 165 y ss.). Por supuesto que también las personas se ven mediatizadas por el color: a don Zana se refiere el autor como «el del pelo de cordones color crema» (p. 85); los ladrones «eran dos hombres muy oscuros» (p. 43); el propio Alfanhuí tiene cierto aire arlequinesco por el contraste de tonos de su indumentaria con ocasión de su entrada en Madrid; llevaba, dice el autor, «una camisa amarilla y un traje negro [...] y se puso unos calcetines blancos y unos zapatos de charol» (p. 90). En resumen, como ha escrito José Ortega: «La lectura de *Alfanhuí* es un placer para la vista por la polícroma descripción que llena sus páginas»[21].

Al efecto mágico de *Alfanhuí* puede contribuir, todavía, la imparable, pintoresca y baldía actividad del protagonista, deslumbrante ejemplo de cómo el hombre es «polimejanos», según ha recordado Sánchez Ferlosio a otro propósito[22]. Pero ese efecto no surge sólo de tales cualidades del relato —ocupaciones, fuerza imaginativa o tras-

[20] *José Ortega ha catalogado en el artículo ya citado hasta diecisiete colores básicos, a los que hay que añadir las variadas tonalidades que algunos de ellos adquieren. Según M. Fraile* (art. cit., *p. 127), «El color predominante [...] es el blanco, a considerable distancia de los demás». Agrega Fraile* (ibídem) *que «los colores en el libro, encabezando las impresiones sensoriales, son incontables».*

[21] Art. cit., *p. 630.*

[22] *En «Comentarios» a Lucien Manson,* Los niños salvajes, *Madrid, Alianza Ed., 1973, p. 218. El hombre, dice, «en cualquier trance está dispuesto a la rehabilitación ocasional de cualquier cosa para cualquier fin [...]»; agrega que, además, las cosas pueden despojarse «en un momento de necesidad, capricho o chifladura» de su función normal y convertirse en objetos con valores por completo diferentes; una bacía, comenta, es capaz de convertirse realmente en el yelmo de Mambrino. Aunque estas palabras sean muy posteriores a la redacción de* Alfanhuí, *tal vez constituyan una retrospectiva explicación de los insólitos usos de la novela.*



mutación de la realidad por gracia de una percepción luminosa del mundo—, o al menos, su efecto no sería tan intenso, si frente a esos factores no funcionara como deliberado elemento de contraste una técnica narrativa realista, minuciosa, que presenta semejante ideal materia como si fuese un objeto de la experiencia sensible o como si se tratase de anécdotas corrientes del común vivir de los mortales, por lo cual, con toda razón habla Darío Villanueva de un «evidente enraizamiento de ésta [la fantasía] en los datos de la más pura realidad»[23]. Quizá justo el factor fundamental que proporciona la impresión peculiar que caracteriza a *Alfanhuí* sea esa imprecisa frontera entre fantasía y realidad y, más aún, una técnica narrativa que les hace convivir de modo natural al contar en términos de un realismo descriptivo tradicional sucesos de la pura imaginación. Así, doña Tere, la patrona, cuenta con el mismo tono informativo la ocupación profesional de su padre, labrador (adornada, por si fuera poco, de una precisa y concreta ubicación espacial, «Eran de Cuenca», p. 110, que el episodio fantástico de la marcha de éste, tras el surco, hasta Portugal).

La cuestión de la realidad y su función en *Alfanhuí* es capital para intentar una lectura crítica de la novela; y, si no conseguimos una respuesta definitiva a las interrogantes que acechan a lo largo del relato, al menos parecen inexcusables unas referencias a este asunto a través del cual podemos penetrar algo en el misterio de su creación literaria. ¿Qué lugar ocupa en *Alfanhuí* aquello que todos entendemos por realidad? Y, ¿a qué se debe esa mezcla de fantasía y realidad? ¿Acaso existe algún propósito que haga irrelevante la aparición ya de la fantasía, ya de la realidad? No es fácil responder a estas preguntas. El marco espacial, ya señalado antes, es bien concreto, e incluso independiente por su probable función de soporte físico de los episodios imaginativos que alberga. Tan concreto como que ahora sabemos, por declaraciones del autor a Juan Luis Suárez[24], incluso las correspondencias que existen entre los lugares de la ficción y los de la geografía peninsular a los que aquélla remite:

> De los lugares citados en *Alfanhuí*, me dijo que unos existían y de otros que también existían, no se explicaba su ubicación geográfica: *El castillo y las cuevas que hay junto a él están en Jadraque, en la provincia de Guadalajara; en cambio, el molino que saco en mi libro está descrito pensando en uno que hay en Cáceres. Lo que también existió es el merendero de la "Viuda de Bustamante", a orillas del Manzanares, cerca del Paseo de los Melancólicos; y también existía la casa que se describe minuciosamente en la segunda parte.*

A continuación le pregunta J. L. Suárez por el motivo de la elección de Palencia a pesar de que existan ciudades más pintorescas y responde Sánchez Ferlosio:

> *Por aquellos años yo hice un viaje a Palencia. La isla que aparece al final del libro está descrita pensando en una que yo vi en el río Carrión, cerca de Carrión de los Condes. Moraleja, el pueblo en el que vive la abuela del niño, está cerca de mi pueblo, Coria, en la provincia de Cáceres.*

El marco temporal es más impreciso, ya que ni tiene una duración externa bien cuantificable (se trata de una linealidad cronológica con saltos no explicados) ni su

[23] *D. Villanueva,* ob. cit., *p. 38. Eugenio de Nora escribe que «las invenciones [...] se suceden, entremezcladas siempre con ragos de absoluta realidad»* (La novela española contemporánea, *Madrid, Gredos, 1970, 3.ª ed., vol. III, p. 275).*

[24] *Juan Luis Suárez Granda, «De un encuentro con Rafael Sánchez Ferlosio»,* Cuadernos del Norte, *n.º 231, octubre, 1983. El subrayado de esta cita y de la siguiente es de Sánchez Ferlosio. Las dos extensas citas literales se hallana en las pp. 43 y 44 respectivamente de la mencionada entrevista.*



ubicación en el transcurso histórico es exacta. Sin embargo, algunas vagas referencias permiten situar la acción en una época contemporánea (tal vez, incluso en nuestra postguerra) y el ambiente del relato es, sin duda, actual[25]. Por consiguiente, no resulta exagerado decir que *Alfanhuí* cuenta con un marco espacio-temporal suficientemente concreto[26] y este hecho es lo primero que llama nuestra atención ya que desde aquel episodio inicial del gallo de veleta habíamos creído encontrarnos con un mundo por completo fantástico. Los episodios irreales que se desarrollan en un marco tan real provocan la perplejidad del lector, el cual, sin embargo, ya debiera estar prevenido por las primeras frases del libro, que hablan de «esta historia castellana llena de *mentiras verdaderas*». (subrayado mío). Anotemos, además, que realidad y fantasía no tienen una distribución equitativa a lo largo de todo el relato sino que la segunda parte[27] es la que ofrece un predominio de realidad y que esa parte coincide con la vida ciudadana[28]. No debemos pensar que estas mezclas sean producto del azar o del capricho si creemos en la intención artística de Sánchez Ferlosio.

Alborg, en su lectura, optó por minusvalorar la importancia del componente realista y atribuirle un valor funcional[29] y sostuvo que frente a la fantasía, «el elemento realista no es sino un contrapunto subsidiario»[30]. Desde otros puntos de vista, tiene menos importancia esa dicotomía; así sucede cuando se interpreta la obra como una respuesta del autor «a la intuición fundamental del mundo» mediante la cual pretende «alcanzar ese estado espiritual desde el que le será dado a conocer el paraíso perdido»[31].

[25] *En cuanto a la temporalidad, J. L. Suárez Granda coincide con nosotros en que parece «razonable situar la acción hacia mil novecientos cuarenta y pico» (p. 34), pero habla también de un tiempo mítico y apostilla que «en realidad, es una historia de cualquier tiempo» (véase su excelente introducción escolar* Guía de lectura de «Industrias y andanzas de Alfanhuí», *Madrid, Akal, 1986).*

[26] *Contraria es la opinión de Alborg, para quien* Alfanhuí *«Está [...] tan desasistido de circunstancia, si ceñido a una geografía bien precisa, tan evadido de la historia [...] que es absolutamente intemporal [...]»* (ob. cit., *pp. 310-311).*

[27] Alfanhuí *consta de tres partes, que tienen una cierta independencia, pues entre ellas no hay continuidad narrativa, lo cual es coherente con la autonomía de los sucesos que ocurren en cada uno de ellos (relacionados principalmente por la presencia del protagonista). A. Risco ha analizado cómo el narrador adopta, además, un postura diferente en cada una de esas partes* (cf. ob. cit., *p. 191 y ss.). Las diferencias en la presencia del mundo vegetal y animal en las tres partes del libro constatada por M. Fraile* (art. cit., *p. 128) puede ser también una prueba más de la independencia o, al menos, del deseo diferenciador subyacente en la división del relato.*

[28] *Varios críticos han comprobado este fenómeno. Para Alborg, al conocer a don Zana, «la narración toma en general un rumbo de carácter más realista»* (ob. cit., *p. 309). Según Irma Isabel Fernández Arias, ésta «es la parte de realidad del libro, separada de la ensoñación libre del personaje, aunque no del todo» («Industrias y andanzas de Alfanhuí. Apariencias de lo permanente»* en Pascual Duarte y Alfanhuí. Dos actitudes de posguerra, *México, U.N.A.M., 1979, p. 85, n.° 35). También para Risco, un mundo más real es el de la segunda parte* (cf. ob. cit., *p. 182).*

[29] *Dice Alborg que «Real, en las andanzas de Alfanhuí, es sólo el cañamazo geográfico y ambiental que les sirve de soporte, pero sobre aquél ha bordado el autor [...] un mundo intemporal, donde reina a sus anchas la diosa Fantasía»* (ob. cit., *p. 306).*

[30] *Alborg, p. 312. En un sentido parecido se expresa A. Risco: «aparte de la toponimia [...] muy poco tiene que ver esa Castilla la Nueva interior a la novela con la que el lector puede conocer, sólo en algunos aspectos coinciden»* (ob. cit., *p. 193). En cambio, M. Fraile detecta un claro sentido testimonial en algún momento del relato; por ejemplo: «Ante Alfanhuí aparece el inconfundible Madrid de la posguerra»* (art. cit., *p. 129).*

[31] *Esta es la postura de Irma Isabel Fernández Arias,* ob. cit., *p. 59. Para esta profesora,* Alfanhuí *«queda identificada como una obra plástica impresionista-surrealista. Lo onírico, aunado al cromatismo expresivo, pleno de*



Esa separación de realidad y fantasía, si se acepta un discutible fondo surrealista en el libro, vendría exigida «por el enfrentamiento —siempre sorprendente— de la realidad cotidiana con la realidad onírica»[32]. Estas interpretaciones trascendentalistas son siempre peligrosas y no conviene perder de vista explicaciones más sencillas[33]. En los preliminares del relato, Sánchez Ferlosio había escrito, dirigiéndose al lector, algo que no debemos olvidar: «Sembradas están para ti las locuras que andaban en mi cabeza y que en Castilla tenían tan buen asiento». El propio autor, pues, distingue la parte imaginativa, las llamadas «locuras», de su soporte geográfico; es decir, unos sucesos irreales que él colocó en un espacio real. Lo que no explica es por qué en él tienen «tan buen asiento» cuando parece que otras tierras hubieran sido marco más propicio para ese mundo mágico.

El autor, pues, planteó una cuestión capital, pero no dio las razones —está en su derecho— en las que sustentaba su curiosa afirmación. La crítica ha pretendido hallarlas a través de diferentes caminos interpretativos. Por ejemplo, Pilar Palomo ha llevado a cabo una lectura simbólica en la que afirma que «Alfanhuí *es* el final esperanzado de un buscarse a sí mismo, a lo largo de una mítica infancia, que es la infancia del hombre»[34]. Esta misma profesora explica cómo Sánchez Ferlosio conecta el símbolo con una estructura realista y, mediante un «relativismo subjetivista», puede conseguir el autor que el mundo mítico de la infancia «se transform[e] en realidad», pues «la frontera entre realidad y fantasía aún no ha sido marcada por un proceso de madurez»[35]. De este modo, mentira y verdad ya no serían conceptos antagónicos[36]. De aceptar estos planteamientos, excesivamente arriesgados, las «locuras» del personaje tendrían tan buen asentamiento en Castilla como en otro emplazamiento distinto, pues la geografía estaría transformada en una visión subjetiva, no testimonial, en la que cualidades mentales y datos de la realidad se entremezclarían en unitaria amalgama, sin que por ello contasen problemas de mímesis o de verosimilitud. En el texto, sin

contenidos simbióticos [sic], *revela la unidad universal y la posible dispersión de sus elementos, entre los cuales el hombre, las plantas y los organismos menores son una parte del Todo» (p. 89).*

[32] *Fernández Arias,* ob. cit., *p. 77.*

[33] *Otras interpretaciones, además, ha tenido* Alfanhuí. *No conozco la procedencia de una que reputa como desacertada el propio escritor: «Hay una posible teoría —pero es falsa— sobre "Alfanhuí": que fuera niño judío. Por su afición a los alfabetos secretos, a la taxidermia; todo lo de la herboristería... Podría ser así pero yo no pensé en eso al escribir mi libro» (R. Sánchez Ferlosio a J. L. Suárez, «De un encuentro...,» p. 43). Para M. Fraile, en* Alfanhuí *se halla «el planteamiento de una hipótesis de ser y estar en el mundo»* (art. cit., *p. 135). Existe un trabajo de sugestivo título, pero que no me ha sido accesible: A. R. Fernández González e I. Ortolá Pastor, «Interpretación simbólica de la primera parte de "Industrias y andanzas de Alfanhuí"»,* Traza y baza, *n.º 5.*

[34] *María del Pilar Palomo, «El simbolismo como desmitificación narrativa de la realidad: en torno a Sánchez Ferlosio», en Manuel Alvar ed.,* Novelas y novelistas. Reunión de Málaga 1972, *Málaga, Diputación Provincial, 1973, p. 335.*

[35] Ibídem., *p. 336; las menciones literales en p. 337.*

[36] *Afirma P. Palomo que «[...] la proyección de lo imaginado es tan real o más que lo objetivamente percibido. Ferlosio* siembra *de sueños la tierra castellana y ésta cobra un denso ultrarrealismo donde todo símbolo tiene su "asiento"»* (ibídem., *p. 338). Más adelante (p. 341) explica cómo Alfanhuí «vive [...] un mundo cotidiano que ha desmitificado la mezquina realidad para crear el mito del ensueño verdadero».*



embargo, no hay datos que, sin ser forzados, avalen tal actitud del escritor, quien presenta, como se ha dicho, la realidad de una manera muy directa, viva y plástica.

No hay por qué acudir, de nuevo, a interpretaciones tan sofisticadas y, desde luego, no debemos desdeñar, como una perspectiva esencial para asediar el misterio de un libro tan sencillo y complejo, a la vez, razones elementales que nos informan sobre el origen del relato y sobre la actitud artística del creador al plasmar una incitación en obra literaria. Contamos, en este sentido, con un inapreciable documento que, de haber sido conocido por más de un crítico, hubiera llevado hasta él un punto de sana prudencia. Se trata de una carta de Sánchez Ferlosio al hispanista francés E. M. Coindreau que explica la creación de *Alfanhuí* como una actividad lúdica. Sánchez Ferlosio refiere a Coindreau su afición al dibujo, que era en él hábito infantil[37], y la relaciona con la creación de su primer libro: «esto —confiesa— es bastante parecido al mundo de Alfanhuí». Luego, es explícito sobre la génesis del relato:

> Recuerdo que su origen primero fue idéntico al de uno de esos cuadritos. Me puse a inventar lo del gallo y me divierto en seguir. Solamente al tener las dos primeras hojas escritas pensé que podía continuarlo y me configuré ese tipo de aventuras. De todos modos, los hechos concretos los discurría al escribirlos y sólo algunas veces sabía lo que iba a venir en el capítulo siguiente. Lo primero de la idea estaba inspirado en unas historietas que venían en un periódico infantil italiano cuyo protagonista era Bil-Bal-Bul; el esquema de estas historietas semanales era la materialización de la metáfora, ej. «Bil-Bal-Bul allunga l'occhio». Se veía en la viñeta a Bil-Bal-Bul alargando un ojo. Un tipo semejante de materialización de metáforas poéticas: así, si en la poesía se comparaba el rojo del ocaso con la sangre, yo haría en mi historia que el ocaso fuese sangre verdadera [...] Luego esta primera idea no siguió adelante y predominó la preocupación por los colores y las transmutaciones de la vida y la materia siempre con un principio de causalidad [...] Este libro me lo propuse así, como un juego [...] Eso fue lo que me propuse, primero era la materialización de la metáfora, después la ley de los colores y la química total [...]

Merecía la pena citar estas extensas palabras porque a su luz cobran nueva dimensión los orígenes de *Alfanhuí*, pues ese ludismo infantil[38] resta importancia a las diferencas entre realidad y fantasía[39]. Ahora bien, no siempre los propósitos con-

[37] *Comenta Sánchez Ferlosio: «Mis dibujos se parecen a los de un chico de catorce años del que sus padres dicen que dibuja muy bien; y en cuanto a la actitud, se parece también a la de un niño, porque no ha sido jamás deliberada... si me cae un papel bajo las manos, empiezo a dibujar lo que me va saliendo. Algunas raras veces ese comienzo es afortunado, y sólo entonces, viendo que puede llegar a ser bonito lo que me salió casualmente, me pongo a dibujar con atención y cuidado [...]» (en E. M. Coindreau, «Los jóvenes novelistas españoles: Rafael Sánchez Ferlosio»,* Cuadernos del Congreso, *París, n.° 27, XI-XII, 1957; no he tenido acceso directo a este artículo, que cito por el trabajo inédito de M. Isabel Turci Domingo, «Industrias y andanzas de Alfanhuí»).*

[38] *El ingenuismo narrativo que supone la citada explicación de Sánchez Felosio debe ser matizado por otros componentes culturales librescos. El maestro de Alfanhuí poseía «todos los libros» del abate Spallanzani y el muchacho tuvo en sus manos las* Expériences pour servir à l'histoire de la generation des animaux et des plantes *(p. 119), obra esta que, según Nancy Allen* (art. cit.) *puede ser una fuente de inspiración de Ferlosio*

[39] *El mencionado trabajo de A. Risco ofrece muy plausibles explicaciones a esta problemática. Dice Risco que «ese extaño mundo que ve Alfanhuí es, en suma, el mundo objetivo en que vive, el "real", sólo que estrictamente interior a esta novela. Si semejante universo no coincide con el nuestro es que se trata de otro diferente, aunque se aparezca en muchos aspectos al más cotidiano [al] lector»* (ob.

fesados por el autor, sean fidedignos o no, se corresponden con el resultado de la obra literaria y casi es impertinente recordar la cervantina justificación del *Quijote*. En el caso de *Alfanhuí*, lo cierto es que los sucesos fantásticos se sitúan al lado de descripciones plenamente realistas, testimoniales[40] que, si no pareciese excesivo, casi podría sostenerse que están cargadas de intencionalidad social[41]. ¿No puede decirse que hay un propósito de denuncia en la presentación de los usos y costumbres de los carboneros?[42]. Y no se trata de un caso aislado, porque a lo largo de *Alfanhuí* siempre se encuentra una nota de afecto, de comprensión y de simpatía hacia los humildes y marginados. En cualquier caso, bien dentro del realismo testimonial cae la descripción de taberna de Madrid:

> Al lado de una ruina había una venta baja:
>
> **«EL CORTIJO»**
> **VIUDA DE BUSTAMANTE**
> **Vinos y meriendas**
>
> Decía en la pared. La R de cortijo estaba pintada, para no cortar la lectura, sobre el tubo del canalón. La venta tenía un corral. Alfanhuí se empinó y miró por las bardas. Tenía el corral unos cuantos arbolitos y el suelo liso y polvoriento, regado a mano de cubo. Había allí unas cuantas mesitas plegables, cada una con sus cuatro sillas de tijera, pintadas de un verde desvaído. Las tablas de la mesa se arqueaban, los clavos se salían. En un rincón del corral había unos alambres sujetando una enramada de madreselvas. Oscurecía. Alfanhuí se bajó de la tapia y se paró a escuchar. De la tasca venía una canción (p. 93).

de la casa abandonada:

> La casa abandonada estaba en un arrabal antiguo y postrero, sobre una calle de adoquines muy salientes y como molida por el paso de los carros [...] Debajo de los cobertizos se veían carros viejos y medios carros y ruedas sueltas y ejes y llantas, y una mesa de carpintero rodeada de virutas amarillas y un yunque y un fragua pequeña. Las vigas estaban llenas de telarañas. También había, (...) señales de fuego. Sobre un montón de trapos, una perra chiquita daba de mamar a sus cachorros y los lamía y los relamía [...] (p. 115).

cit., *p. 174); «[...] el narrador nos impone, pues, la total aceptación de los hechos de que da cuenta, sin que por un solo momento [...] se ponga en cuestión la veracidad de los mismos. Este mundo es tan insólito porque sí, de modo que en él no podrán producirse sino fenómenos extraños, y ya no hay más que decir»* (ibídem, *p. 177).*

[40] *Charles David Ley apunta esta compenetración de fantasía y testimonio, pues, dice, el* Alfanhuí *es una «deliciosa historia de un lazarillo del Madrid actual, con una dosis de magia infantil y un pequeña nota poeticosociológica». En* La Costanilla de los diablos (Memorias literarias 1943-1952), *Madrid, José Esteban Editor, 1981, p. 135.*

[41] *De todos modos, juzgo una deducción extremada la de M. A. Salgado al afirmar que Sánchez Ferlosio «presenta una crítica social a través de los comentarios directos del autor y de las conclusiones que de las aventuras se infieren»* (art. cit., *p. 145). Anota, sin embargo, que la «intención de crítica social que [le] guía es más patente en [la] segunda parte» (p. 148).*

[42] *«Los carboneros eran tímidos y cortos para contestar y, por andar con lo negro y porque nadie les robaba la mercancía, se sentían menos que ningún hombre. Formaban en los mesones su grupo oscuro en un rincón, o si había otros caminantes, se salían al sereno a fumar y a mirar la luna sobre la carretera. Las mesoneras echaban el vino con desprecio, porque en el verano todos los pobretones andan sueltos por los caminos. [...]»* (Alfanhuí, *p. 177).*



o la escena casi costumbrista de la salida de los trenes:

Un día [don Zana y Alfanhuí] fueron a una estación a ver la salida del tren. Desde una hora antes empezó a llegar gente con maletas, con cestas de mimbre, hombres, mujeres, niños. Las mujeres solían llevar un pañuelo por la cabeza y tenían un gesto de apuro, de atención para tomar el tren. No podían atender a otra cosa y exageraban su preocupación. Lo disponían todo antes de llegar:
—Tú te subes el primero; tú les das las maletas por la ventanilla; tú me coges la niña en brazos; tú tomas los asientos, tú...
No había más hijos.
Eran como hormiguitas aquellas mujeres. Y a poco el tren se iba llenando y los despedidores se quedaban en el andén.
Luego había grandes besos colectivos, alguien lloraba. Pitaba el tren, los despedidores sacaban sus pañuelos hasta que desaparecía (pp. 112-113).

Incluso, un realismo objetalista preside la descripción de la puerta de la pensión[43]. Libérrima fantasía y realismo documental, frente a frente, son nota común al conjunto de la narrativa de Sánchez Ferlosio y rasgo definitivo del escritor, al margen de su valoración, pues si *Alfanhuí* cede una parte de su espacio novelesco al realismo, en *El Jarama* el testimonio va acompañado de un contrapunto lírico.

El orbe moral

Los rasgos testimoniales no permiten sostener que *Alfanhuí*, en estricto sentido, comporte planteamientos de compromiso y, aunque predomina la libre imaginación, ello no implica tampoco su pertenencia a lo que en otros tiempos se llamaba literatura azul. Desde luego, *Alfanhuí* no crea un relato blando y sensiblero, una historia pura e incontaminada. Bastaría para probarlo algo que es bien evidente, el simbolismo, dentro de una convención tradicional, de los colores y la muy explícita significación del blanco como el tono de la pureza y de lo absoluto[44]; por ello el maestro disecador, en el momento de su muerte dirá: «—Me voy al reino de lo blanco, donde se juntan los colores de todas las cosas» (p. 70). Y bastaría también para desechar cualquier ingenuidad escapista la frecuente presencia en el relato del mal o de la más dramática de las limitaciones humanas, la muerte.

El mal aparece salpicando aquí y allá la historia de *Alfanhuí* y, como es normal en una historia de acceso a la experiencia, forma parte sustantiva del singular proceso de maduración del joven protagonista, quien, por supuesto, también cuenta con una experiencia y una práctica de la bondad. Alfanhuí aprisiona con un sencillo e ingenioso procedimiento a la culebra pero aquella cárcel dura bien poco y más bien es un pretexto para mostrar la solicitud del niño con ocasión del incendio que provocan en casa del disecador los hombres malos del pueblo: «Luego rompió la caja de cristal y le soltó a la culebra los tres anillos, y le dijo: —¡Sálvate!» (p. 65). El mal no sólo forma parte de la educación de Alfanhuí sino que se diría que antes es un motivo de la visión del mundo que quiere trasmitirnos Sánchez Ferlosio. Ello es bien

[43] *«La puerta de la pensión era oblicua, porque el descansillo se vencía un poco hacia el vano de la escalera. Cuando comenzó a vencerse, la puerta primitiva no congeniaba bien con aquel marco torcido y desvencijado. Pero cuando hicieron la puerta nueva, le dieron ya esa forma de romboide, para que cerrara como es debido. Esto tampoco dejó de tener complicaciones, porque al abrir, la punta de abajo iba rozando el suelo hasta que llegaba a un punto del que no pasaba. Y hubo que dar un poco de peralte a las hembras de las bisagras para que la puerta subiera al abrirse, y acanalar un poquito el suelo del descansillo [...]» (pp. 105-106). De la descripción de esta puerta dice L. Bassets que «debiera ser ya famosa»* (art. cit).

[44] *«El color simbólico, en liturgia, de la alegría y la pureza», subraya M. Fraile,* art. cit., *p. 127.*



claro en algunas muy intencionadas y muy negativas descripciones. Creo que hay que resaltar una de persona, la de don Zana, en la que el autor no ahorra notas peyorativas sobre el extraño personaje, y dos de lugares, la de Madrid[45] y la de Moraleja[46]. La ciudad, en particular, tiene un valor negativo que incluso permite hablar de un símbolo en el que se encarna lo negativo de lo artificial frente a ese *otro mundo* mejor de la naturaleza[47].

La muerte preside también no pocas escenas y es motivo previo y fundamental para que, en la última línea del libro, Alfanhuí pueda entrar en la vida plena, en la vida de madurez viendo «sobre su cabeza, pintarse el gran arco de colores» (p. 191). Antes ha sido necesario que adquiera ese doloroso conocimiento, con el que, en principio, no quiere enfrentarse; por eso le dice al maestro disecador: «—[...] No me dejes solo. Nunca he visto morir» (p. 70). Luego llegará incluso a matar al extravagante don Zana y Sánchez Ferlosio resulta explícito como pocas veces lo es un autor de un relato iniciático: «Con un picorcillo acre y doloroso, abrió Alfanhuí los ojos a la ceguera» (p. 128).

La muerte forma parte inevitable de la vida, pero la vida no es muerte. Al contario, Sánchez Ferlosio crea la ilusión de un mundo mejor en el que el fuego, elemento creador de vida como en las antiguas cosmogonías, provoca la alegre, multicolor y espectacular acción de los bomberos. Pero ya precisa el autor: «Sucedía siempre lo mismo porque era un tiempo de orden y de respeto y de buenas costumbres» (p. 123). Enfrentar esa utopía a un marco social como el español de finales de los cuarenta quizá sería extrapolar sentidos, aunque tampoco pueda relegarse por completo esa significación. Lo cierto es que el mundo novelesco de *Alfanhuí* crea una realidad casi arcádica en la que predomina el bien, sin que por ello esté ausente el mal, pues no faltan personajes que cometen actos indeseables ni seres animados repulsivo (así, se insiste en que los periódicos de Madrid están llenos de anuncios de insecticidas). Esa apuesta del autor por el bien queda patente cuando nos dice, con un tan expresivo sintagma, que corrió una «voz de escándalo y espanto» (p. 63) después de que un cazador matase un pájaro.

Aunque la lectura de *Alfanhuí* no sea por completo transparente, parece que el autor reivindica un mundo más puro en el que predominen los valores morales por encima incluso de la percepción física (el hombrón del bosque rojo, «Era tuerto, pero aquel ojo estaba lleno de luz y de bondad», p. 143) y de la cotización material de las cosas: «La gente cree que es tesoro todo lo que vale mucho, pero el verdadero tesoro es lo que no se puede vender. Tesoro es lo que vale tanto que no vale nada» (p. 144). Algo más se puede precisar el alcance de ese orbe moral, en la visión de nuestro autor, a través de otro par de factores que contribuyen decisivamente a configurarlo: el elogio de lo natural y la exaltación del vitalismo. Pocas dudas pueden caber respecto de la opinión que suscita el mundo urbano, cuyo peyorativo enjuiciamiento ya he mencionado antes y que puede vincularse con el tradicional menosprecio de corte (relación que ya estableció Medardo Fraile en su citado artículo). Lo rural (con la

[45] *La visión negativa de Madrid ocupa la Segunda Parte de la novela;* cf. *especialmente pp. 90 y ss.*

[46] *A pesar de calificarlo como «alegre pueblo de Moraleja», la visión de conjunto es negativa, según puede verse en las pp. 152-153.*

[47] *Ese valor ha sido destacado, entre otros críticos, por M. A. Salgado en «Fantasía y realidad de Alfanhuí»,* art. cit. *D. Villanueva apunta que «la negación del mundo ciudadano, superficial, caótico, mezquino, representaría una cierta dosis de crítica»* (ob. cit., *p. 41). Según J. Ortega, la ciudad es «símbolo para el niño de lo artificial, malo y perverso»* (art. cit., *p. 629).*



salvedad recordada de Moraleja) y la naturaleza encierran una opción salvadora frente a lo artificial de la civilización, a lo que alude la despectiva y expresiva mención de Roque Silva, el de Palencia: «Un año me puso un pleito uno de gafas de allí, y me quería quitar el campo para hacerme pobre de solemnidad. Pero se lo gané; y sin agarrarme a nadie, no crea» (p. 179).

No se piense, sin embargo, que Sánchez Ferlosio postula un simple quietismo en un puro marco natural. Al contrario, es muchas páginas hay una invitación o un elogio de la actividad, si se quiere, una neta postura vitalista. Ante todo, para nada encontramos referencias a ninguna clase de intelectualismo; es como si no existiera; como si la vida fuera un puro existir no degradado por elaboración intelectual de ninguna clase. Luego, todo lo que genera vida, o todo lo que es dinámico, merece una gran atención. Por ello Alfanhuí y su maestro extrajeron «principios de vida» de los ovarios de algunos pájaros y los injertaron en el *castaño* y luego, ambos estaban «entusiasmados con su multicolor y multiforme bandada vegetal» (p. 63), esperaban su regreso al castaño y se pusieron muy tristes cuando uno de aquellos pájaros no volvió. Desde esa concepción vitalista se explica la anormal actitud del maestro disecador que en lugar de trabajar con animales muertos («aquí no hay de esas zarandajas», p. 156, dice la abuela respecto del oficio de Alfanhuí) insufla vida con tan extraño injerto. Por esa misma inclinación a generar vida, la abuela, a pesar de sus protestas, incuba año tras año nuevas remesas de huevos. Lo dinámico es visto con ojos complacientes (ahí está la alegría de la disparatada, inútil y bullanguera actuación de los bomberos) hasta el punto de tener virtudes frutescentes: «Era un mendigo robusto y alegre, y me contó que le germinaban las carnes de tanto andar por los caminos, de tanto caerle el sol y la lluvia y de no tener nunca casa» (p. 28). A lo largo de todo el *Alfanhuí* se da una continuada exaltación de lo vital con una clara inclinación por lo natural, por una naturaleza no maleada, no corrupta, frente a la que se eleva esa ya mencionada visión de la ciudad: la inclinación por lo natural es tan fuerte que incluso el aprendizaje en la escuela de Alfanhuí resultó un fracaso, pues el niño no fue capaz de adquirir unos signos convencionales sino un código natural y secreto, que, claro está, por perturbar el orden común, motivó su expulsión por el maestro. El resultado final de este orbe moral puro, vitalista y colorista no puede ser otro que una ruptura con la realidad, de modo que la historia de Alfanhuí —sus industrias primero y las sucesivas andanzas— es como un bello sueño imposible que termina cuando los alcaravanes se llevan hasta el onomatopéyico nombre[48] bajo el cual había circulado por ese prístino y luminoso mundo (p. 191).

Otros factores, no obstante, relativizan esa en apariencia clara apuesta por una experiencia no maleada. En primer lugar, no podemos olvidar las continuas transgresiones de la propia naturaleza —tanto en la fauna como en la flora— que comete Alfanhuí con sus imaginativas industrias. Todo lo que cae cerca de él —y de otros personajes— lo transmuta y metamorfosea, con lo cual altera el orden natural y por ello podríamos hablar, incluso, de un elogio de la civilización científica —aunque parezca una contradicción—,

[48] *El propio texto explica el origen del nombre del protagonista, cuya singularidad püede deberse al interés de Sánchez Ferlosio por la onomástica, sobre la que incluso ha teorizado en «Personas y animales en una fiesta de bautizo»,* Revista de Occidente, *39, junio, 1966. Resulta curioso anotar una observación del mismo Sánchez Ferlosio en la que indica que «las palabras onomatopéyicas establecidas en la lengua no las entendemos a tavés del conducto de su representación mimética, sino inmediatamente, como cualquier otra palabra» (en «Comentarios» a L. Manson,* cit., *p. 339)*



si bien se produce dentro de las coordenadas del peculiar mundo irreal que crea la ficción. Luego, en frecuentes momentos, una profunda melancolía se apodera del niño y transmite al lector la impresión de que aquél no es el mejor de los mundos posibles, hasta el punto de resultar muy poco russoniano. De todo ello podemos deducir una falta de voluntad didáctica —tan frecuente en este tipo de relatos de aprendizaje—, una ausencia de pretensión —al menos de un modo exclusivo— de mostrarnos un modélico paraíso perdido. No se trata de enseñar nada —no es esa la meta última del relato— sino de ofrecer una visión subjetiva y lírica de un mundo irreal aunque concomitante con el nuestro en muchos aspectos. En fin, *Alfanhuí*, desde este punto de vista, y sin por ello menospreciar lo antes dicho, tiende más a la pura creación literaria, poética.

Final: el gusto por contar historias

Que de *Alfanhuí*... se pueda extraer un sentido de la vida, o una propuesta de vida mejor, más noble; que posea virtudes imaginativas y certeros hallazgos expresivos... demos por sentado que todo eso es cierto pero volvamos a una visión más simple del libro: repertorio de sucesos sugestivos. Desde este punto de vista, ese orbe moral pierde buena parte de su importancia, resulta como un añadido innecesario y no por fuerza querido por el autor. En un atractivo prólogo a *Las aventuras de Pinocho*, de Collodi, Sánchez Ferlosio hacía al popular relato italiano algunas objeciones y, entre ellas, delataba la manipulación del relato por Collodi para darle un sentido ejemplificador. Allí mismo, Sánchez Ferlosio recordaba la existencia de géneros en los cuales es natural «llevar una determinada convicción a la conducta» y, en consecuencia, denunciaba «la máxima inmoralidad literaria» que se comete cuando esos propósitos ajenos al arte entran en los géneros literarios. «La narración —añade de manera tajante— debe de ser amoral, como lo es su propio objeto: la evocación de un acontecer; toda otra intención que no sea ésta es advenediza y bastarda en sus entrañas»[49]. Dadas las posibles concomitancias entre Pinocho y Alfanhuí, no creo que resulte despropositado aplicar, por pasiva, esas convicciones al instante generador de la fábula de Sánchez Ferlosio, en el cual podemos presumir una actitud de narrador puro, que no pretende contaminar el relato con valores morales espurios. Otra cosa es, como él mismo admite, «que la novela [...] no pueda tener por tema propio los conflictos morales de los hombres»[50]. La invención, pues, y el relato de esos sucesos imaginativos, serían la meta única del escritor, atento a conseguir, primordialmente, una obra de literatura infantil no degradada. A este propósito, no podemos pasar por alto la razonable hipótesis que ha expuesto Ricardo Senabre, quien, sin descartar otras posibles interpretaciones, ha relacionado *Alfanhuí* con la obra narrativa del padre de Sánchez Ferlosio, Rafael Sánchez Mazas. Éste, en *La Vida nueva de Pedrito de Andía*, había

[49] *Rafael Sánchez Ferlosio, «Prólogo» a Carlo Collodi,* Las aventuras de Pinocho, *Madrid, Alianza Editorial, 1972, p. 12.*

[50] Ibídem; *añade: «Este es precisamente uno de sus más grandes temas y casi el único que a mí personalmente me interesa» (p. 13).*



escrito, poco antes de que su hijo redactara *Alfanhuí*, un relato infantil-juvenil en el que se concebía al protagonista-niño como un «hombrecito» y tal planteamiento:

> [...] debió parecerle inaceptable a Sánchez Ferlosio y se propuso escribir una novela en la que la infancia no fuese una prefiguración de la edad adulta, sino un estado con entidad suficiente por sí mismo, libre, donde el niño es capaz de descubrir el mundo en sus propios ojos y modelar su personalidad sin necesidad de imitar la de sus mayores[51].

Así, pues, Sánchez Ferlosio había estado condicionado en su concepción novelesca por una reacción contra la literatura paterna, lo cual es, además, perfectamente conciliable con su exposición, posterior, sobre los límites morales de la narrativa infantil.

A propósito de este sentido constatemos, en este momento, un fenómeno importante. Dado por descontado que *Alfanhuí* sea un relato del acceso a la experiencia, debe sorprendernos el que su aprendizaje le haga versado en muchas materias perfectamente inútiles que de bien poco van a servirle cuando, perdido el nombre y la inocencia, entre en el mundo de los adultos. Por ello conviene subrayar que tantos episodios gratuitos (desde un punto de vista práctico) tienen a la fuerza que remitirnos a ese regusto por el relato en el más elemental y quizá primitivo sentido del mismo, la narración de una historia interesante. De una o, de hecho, de varias, que para nuestro asunto es igual. Tal vez en el fondo del impulso creador de Sánchez Ferlosio estuvo un irreprimible deseo de narrar una serie de episodios sorprendentes, según puede desprenderse de las palabras antes citadas. Me parece oporturno destacar, además, que ha traspasado esa legítima afición al propio relato, hasta el punto de constituir un auténtico *Leitmotiv*, bien explícito cuando al mismo protagonista se le designa como «Alfanhuí, ladronzuelo de historias» (p. 168). Veinte años después de publicar el *Alfanhuí*, en una reflexión sobre las limitaciones de *Pinocho*, antes recordaba, lamenta las cortapisas que devalúan el libro de Collodi y le reprocha que no «hubiese dejado a solas su imaginación, limpia de otra intención que no fuese la propia del narrar, que es evocar y transmitir lo acontecido [...]»[52]. Estas palabras, desde el punto de vista que aquí nos importa, responden a lo que puede considerarse meta artística de nuestro juvenil escritor.

Se puede decir que en ese mundo arcádico del libro, la más principal de las actividades es justamente esa, narrar historias, tanto decirlas como escucharlas. Es un ejercicio en el que Alfanhuí destaca, al fin y al cabo niño receptivo a los sucesos del mundo, y que practica con tanta intensidad que, de hecho, su vida está inmersa en esa afición: «A Alfanhuí le gustaba escuchar estas historias de la vida de las gentes» (p. 111). El gusto por las historias es común a otros personajes, sobre todo a su maestro, y se asocian al fuego, elemento creador de vida:

> El maestro contaba historias por la noche. Cuando empezaba a contar, la criada encendía la chimenea. La criada sabía todas las historias y avivaba el fuego cuando la historia crecía. Cuando se hacía monótona, lo dejaba languidecer; en los momentos de emoción, volvía a echar leña en el fuego, hasta que la historia terminaba y lo dejaba apagarse (pp. 20-21).

[51] *Ricardo Senabre, «Alfanhuí. La rebelión contra el padre»,* Nuevo Índice, *I, 7, 1982, p. 52. Señala Senabre en su artículo la falta de precedentes para* Alfanhuí *en nuestras letras y admite alguna posible concomitancia de sentido con* Peter Pan. *Advierte la proximidad cronológica de* Alfanhuí *y* El camino, *de Delibes, pero descarta cualquier relación entre ambas obras; sí observa, en cambio, un preciso influjo de* Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes, *de Cela, en* Alfanhuí (ibídem., *p. 51).*

[52] *R. Sánchez Ferlosio, «Prólogo»,* cit., *p. 9.*

Procedimiento éste que recuerda el que más tarde empleará Alfanhuí para sonsacarle las historias a la abuela: «discurrió una picardía» y echaba más leña al fuego para avivarlas (p. 168). Alfanhuí disfruta escuchando relatos y, a la vez, ejerce su afición a narrarlos: se los cuenta a las gentes que le han recogido en la caseta (p. 138) o al gigante del bosque rojo (p. 143). En fin, todo el libro está transido de este regusto por escuchar y transmitir historias que bien podemos asociar a los propósitos de Sánchez Ferlosio al escribirlos. Aunque habrá que tener en cuenta la observación del propio Alfanhuí, que no quería abusar del romero con que avivaba las historias de la abuela, pues «no se debe contar mucho en un día, porque las historias se desvirtúan» (p. 168).

Todos esos valores señalados en *Alfanhuí* no son para menospreciarlos, pero para mí tengo que una de las claves fundamentales de la obra está en ese regusto de contar. Desde este punto de vista hay que considerar el leve hilván que une esos episodios, que no es otro que el estar referidos a un principal personaje, Alfanhuí. Es cierto que el relato pudo hacerse desde una primera persona autobiográfica y así hubiera destacada más su parentesco con la tradición literaria en la que se inscribe. Pero señalemos que tampoco cada episodio aporta diferentes conocimientos al personaje. Es cierto que éste accede a la experiencia, mas de ninguna manera se puede olvidar, me parece, que ha sido el vehículo, la víctima, si se quiere, de un viejo gusto por decir al prójimo verídicas historias, hijas de la realidad o de la fantasía, que en este caso tanto nos da.

Santos Sanz Villanueva



Poesía vertical

1

Corto los hilos
de la mirada con que te miro
y empiezo a tejer con ellos
la pasión de mirarte
allí donde no estás.

Por eso, algunas veces,
te veo más en tu ausencia que en ti.

2

Ya sólo puedo usar zapatos viejos.
El camino que sigo
me los gasta desde el primer paso.

Pero únicamente los zapatos viejos
no desdeñan al camino
y sólo ellos pueden llegar
hasta donde llega el camino.

Después,
hay que seguir descalzo.

3

Olvidarse de vivir.
Mirar hacia otra parte.
O no mirar hacia ninguna.
Hay un momento de la noche o el día
en que hasta el agua se abstiene
de todos sus reflejos.

Olvidarnos de vivir
tal vez nos permita
olvidarnos de morir.

4

¿Cómo retroceder?
¿Cómo recuperar nuestro paréntesis?
¿Cómo recobrar el silencio de ser uno
y no tantos o ninguno?

Una vida no alcanza:
se necesita otra
para ir hacia atrás.

No es suficiente que la rosa
florezca hacia adelante.

5

La ausencia de dios me fortifica.
Puedo invocar mejor su ausencia
que si invocara su presencia.

El silencio de dios
me deja hablar.
Sin su mudez
yo no hubiese aprendido a decir nada.



Así en cambio
pongo cada palabra
en un punto del silencio de dios,
en un fragmento de su ausencia.

6

Cuando el mundo se afina
como si apenas fuera un filamento,
nuestras manos inhábiles
no pueden aferrarse ya de nada.

No nos han enseñado
el único ejercicio que podría salvarnos:
aprender a sostenernos de una sombra.

7

Las pasiones se pierden,
salvo una quizá:
la pasión por la pérdida.

Y todo lo demás también se pierde:
la rosa, los humores, tu rostro,
la vida, la ventana, la muerte.
También esta palabra se pierde,
su lectura, su ruido.

Sólo queda un recurso:
convertir la pérdida en pasión.

8

Náufragos que renuncian a la playa,
al madero que podría salvarlos,
al truco de mantenerse a flote.

En la trama ceñida de las correspondencias
debe existir un mar que los sostenga,
un mar que merezca esos náufragos.

9

Caer hacia adentro de la propia ceguera.
Ir a buscar la luz
en el vacío que dejó su fuente.

Ver es una extraña ceremonia
que a veces se vuelve del revés.
No ver es sólo otra visión.

Las lámparas apagadas
suelen encenderse nuevamente
de su propio agotamiento.

10

En el piso de arriba
hay un cuarto cerrado,
un cuarto al que nadie puede entrar.

Tal vez estén adentro
los planos de la casa,
los registros,
la señal que buscamos.
O tal vez sólo una cosa:
la llave del hermético cuarto.

Y aunque afrontáramos el riesgo
de demoler la casa
y quedar a la intemperie
o quizá en ninguna parte,
ese cuarto de arriba
continuaría cerrado.

11

Buscar una cosa
es siempre encontrar otra.
Así, para hallar algo,
hay que buscar lo que no es.

Buscar al pájaro para encontrar a la rosa,
buscar al amor para hallar el exilio,
buscar la nada para descubrir un hombre,
ir hacia atrás para ir hacia adelante.

La clave del camino,
más que en sus bifurcaciones,
su sospechoso comienzo
o su dudoso final,
está en el cáustico humor
de su doble sentido.

Siempre se llega,
pero a otra parte.

Todo pasa.
Pero a la inversa.

12

Dibujaba ventanas en todas partes.
En los muros demasiado altos,
en los muros demasiado bajos,
en las paredes obtusas, en los rincones,
en el aire y hasta en los techos.

Dibujaba ventanas como si dibujara pájaros.
En el piso, en las noches,
en las miradas palpablemente sordas,

en los alrededores de la muerte,
en las tumbas, los árboles.

Dibujaba ventanas hasta en las puertas.
Pero nunca dibujó una puerta.
No quería entrar ni salir.
Sabía que no se puede.
Solamente quería ver: ver.

Dibujaba ventanas.
En todas partes.

13

Hay un momento
en que uno se libera de su biografía
y abandona entonces esa sombra agobiante,
esa simulación que es el pasado.

Ya no hay que servir más
la angosta fórmula de uno mismo,
ni seguir ensayando sus conquistas,
ni plañir en las bifurcaciones.

Abandonar la propia biografía
y no reconocer los propios datos,
es aliviar la carga para el viaje.

Y es como colgar en la pared un marco vacío
para que ningún paisaje se agote al fijarse.

14

Callar algunos poemas,
no traducirlos del silencio,
no vestir sus figuras,
no llegar ni siquiera a formarlas:
dejar que se concentren como pájaros inmóviles
en la rama enterrada.



Sólo así brotarán otros poemas.
Sólo así la sangre se abre paso.
Sólo así la visión que nos enciende
se multiplicará como los panes.

Los poemas acallados
nos prueban que el milagro es siempre joven.
Y al final, cuando todo enmudezca,
tal vez esos poemas
hagan surgir también otro poema.

15

Podría quizá olvidar algo que he escrito
y volver a escribirlo de la misma manera.

Podría olvidar la vida que he vivido
y volver a vivirla de la misma manera.

Podría olvidar la muerte que moriré mañana
y volver a morirla de la misma manera.

Pero siempre hay un grano de polvo de la luz
que rompe el engranaje de las repeticiones:
podría olvidar algo que he amado
pero no volver a amarlo de la misma manera.

16

Espacios en blanco.

En el poema,
en la vida,
quizá también en la muerte.

Pesan más que los otros.

¿Pesará más el color blanco
que los otros colores?

¿O los espacios en blanco
tampoco están en blanco?

17

El número uno me consuela de los demás números.
Un ser humano me consuela de los otros seres humanos.
Una vida me consuela de todas las vidas,
posibles e imposibles.

Haber visto una vez la luz
es como si la hubiera visto siempre.
Haber visto una sola vez la luz
me consuela de no volver a verla nunca.

Un amor me consuela de todos los amores
que tuve y que no tuve.
Una mano me consuela de todas las manos
y hasta un perro me consuela de todos los perros.

Pero tengo un temor:
que mañana llegue a consolarme
más el cero que el uno.

18

Un reflejo en la pared me desarma,
como un pájaro fatigado de sus alas
o una flor que descansa de sus pétalos.

Reflejo sobre otra pared,
el hombre también descansa a veces
de los clavos desvelados
de su propio corazón.

Debe haber todavía otra pared
sobre la cual coincidan los reflejos,
una pared que también repose de sí misma.



Todo reflejo es un descanso de la luz.

19

Aprender a descender escalón por escalón
y detenerse en cada uno,
para mirar desde cada uno el horizonte,
no el siguiente escalón.

Sólo así no rodaremos:
cada horizonte nos sostendrá hasta el siguiente.

Y al bajar al último escalón,
aunque ya no necesitemos horizontes,
el último suavizará el descenso,
la bajada de quien prefirió otear los horizontes
antes que vigilar cada paso hacia abajo
por temor a caer.

Sólo las miradas más largas
pueden abarcar lo más próximo.

20

A veces parece
que estamos en el centro de la fiesta.
Sin embargo
en el centro de la fiesta no hay nadie,
en el centro de la fiesta está el vacío.

Pero en el centro del vacío hay otra fiesta.

Roberto Juarroz

Alcalá de Henares





Manuel Azaña y *La Pluma*

Introducción: pasos periodísticos y literarios de Manuel Azaña

La carrera literaria de Manuel Azaña da sus primeros pasos dentro del costumbrismo. En sus años mozos había fundado con otros amigos de su ciudad natal la revista *Brisas del Henares,* pero inicia una carrera periodística de más fuste en la revista *Gente Vieja.* No escribe artículos políticos, sino costumbristas, tan al uso de esta publicación, últimos ecos del siglo XIX. Se presenta *Gente Vieja* como «un modestísimo y vetusto semanario que ni tiene pretensiones ni por qué tenerlas; que en confianza lo que más envidia es la juventud». Pero en la dedicatoria «Al público», firmada por Juan Valero de Tornos, también se dice: «Vamos no solamente a evocar el pasado, sino a predecir lo futuro y a juzgar lo presente». El primer número de *Gente vieja* aparece en Madrid, en diciembre de 1900 y escriben entre otros, Federico Balart, Manuel del Palacio, Ricardo de la Vega, Antonio Grilo, Alberto Aguilera, Miguel Moraita... *Gente vieja* era una revista castiza, opuesta al decadentismo político y estético de fin de siglo, enemiga pues del modernismo.

Tanto en *Brisas del Henares* como en *Gente vieja,* Manuel Azaña, hijo de buena familia, señorito en Madrid, a quien no le desagrada la vida cómoda que lleva, firma con el seudónimo de «Salvador Rodrigo». Sus escritos no son críticos, regeneracionistas, como podrán ser los de sus contemporáneos Angel Ganivet o Silverio Lanza. Son escritos festivos, enfocados desde el costumbrismo y el humor más que desde la ironía (todavía respetuosa). Azaña no está en ellos, desde la pasión política o la crítica intelectual. Es simplemente un espectador que toma apuntes divertidos de la realidad. Está cerca de Mesonero Romanos; lejos de Larra. Retratos, pequeñas narraciones, diálogos. Entre el periodista, ya apunta el escritor, la ficción saliendo del realismo.

En 1910 Azaña publica *La Avispa,* en colaboración con su amigo Antonio Fernández Quer. Es una revista alcalaína, satírica, continuadora en los afanes literarios de *Brisas del Henares,* con noticias, críticas, narraciones cortas, chismes...



Azaña, hacia 1911-1912 se hace periodista de firma. Tercia en una polémica con Pío Baroja sobre la polarización Francia-Alemania; visita París becado por la Junta de Ampliación de Estudios; escribe artículos en *La correspondencia de España*. Se deja fascinar por el encanto de la ciudad, la cultura y el arte. En otoño de 1919, Azaña, en su segunda estancia larga en París, es corresponsal del periódico *El Fígaro*. Publica artículos y ensayos cortos. A finales de 1920, Azaña y su amigo, luego cuñado, Cipriano Rivas Cherif, vuelven a Madrid. En junio de 1920, ambos editan la revista literaria *La Pluma*. Mientras tanto Azaña también colabora en la revista *España* [1] que ahora dirige Luis Araquistáin.

En *España*, Azaña publica profundos análisis críticos. En los últimos tiempos de esta revista, Azaña es el director. En marzo de 1924 *España* se verá obligada a cerrar[2]. La dictadura es dura y se mantiene mucho tiempo. Luego vendrá el vacío de las instituciones.

En el número 404 (12 de enero de 1924) de la revista *España* publica Manuel Azaña un artículo importante: «Una constitución en busca de autor»[3] que es un retrato de sí mismo, una confesión y un ideario. Escribe: «Leo en el *Quijote* a libro abierto: en él todo se me antoja transparente y jocundo; es decir que padezco las limitaciones impuestas por la clarividencia y el prurito de lo concreto». Azaña no es un escritor satírico moralista, en la trayectoria de Quevedo-Larra, sino un regeneracionista retrasado, un humorista, de buen y mal humor, en la línea de Cervantes y Valera. Su estilo huye de los excesos barrocos para venir al equilibrio clásico, al estilo castellano. Sobre la crisis religiosa, tan determinante en *El jardín de los frailes*, tan decisiva para su vocación intelectual y ejercicio político, aclara: «Una religión sin metafísica acabó de separarme de la matriz del mundo, me desprendió del seno de lo absoluto».

El tema de España es decisivo en la conformación de su carácter y de la proyección de su vida pública, España como nación, surgiendo del desastre de 1898, España democrática, europea, era el tema de aquel tiempo. La aparición de una serie de revistas inciden en el tema: *Alma Española*[4], *España Europea*[5], *España*[6] *y Revista de Occidente*[7]. Sobre su españolismo, escribe Azaña: «Estos mis caracteres de español no descastado ni desarraigado, más antiguos que las formas políticas, prevalecen sobre las costumbres». Insistiendo más abajo, en su preocupación regeneracionista: «Me interrogo cómo incumbe a cada uno para desentrañar el ser de España».

En Azaña, coinciden y se enriquecen el intelectual, interior, y el político exterior. Ambas direcciones conforman una personalidad rica, compleja, donde combaten la lucidez y la ambición, a veces con crisis profundas, superadas, como la de 1925, determinante en su carrera de escritor[8]. El transfondo intelectual da un estilo al hombre público, una tolerancia que no hay en otros políticos de la época. Azaña lucha por la libertad pero es además un liberal. Él mismo establece los matices: «Libertad es del instinto; todos la sienten y desean ser libres; liberales mucho menos. Libertad es el objeto. Liberalismo es el modo».

[1] *En el número 1 figuraban como redactores José Ortega y Gasset, Pío Baroja, Ramiro de Maeztu, Ramón Pérez de Ayala, Luis de Zulueta, Eugenio D'Ors, Gregorio Martínez Sierra y Juan Guixé. Anunciaba como colaboradores, entre otros, a Francisco Acebal, José López Pinillos, Luis de Tapia, Luis Araquistáin, Manuel Azaña, Luis Bello, Jacinto Benavente, José Moreno Villa, Ramón del Valle-Inclán y Miguel de Unamuno.*

[2] *Véase el artículo de Azaña «La dictadura en España», publicado en Francia y Argentina, a causa de la censura.*

[3] *La referencia literaria, pirandelliana, no puede ser más elocuente. En Azaña se entreveran política y literatura.*

[4] *Revista de información gráfica. El número 1 aparece en Madrid, el 8 de noviembre de 1903. Se inaugura con un artículo de Benito Pérez Galdós, bajo el título «Soñemos, alma soñemos». El escrito invita al ensueño, superador del pesimismo noventayochista.*

[5] *Revista gráfica de arte, literatura, ciencias, actualidades, pretende hacer de España una realidad plenamente europea. Aparece en Madrid, en 1910. En el número 1 escriben, entre otros, Pérez Galdós y Unamuno.*

[6] *Obsérvese la trayectoria:* Alma Española *(1903)*, España Europea *(1910)*, España *(1915)*.

[7] Revista de Occidente *sale a la luz en julio de 1923. Revista cultural, intelectualista, de espaldas a la política, quiere ofrecer un pa-*



La crisis de 1925 marca la caída de Manuel Azaña en la decepción política; también el refugio en la literatura. Azaña termina *El jardín de los frailes* y se interesa por la figura de Juan Valera sobre quien escribirá sugeridores estudios literarios. (Entre otros, *Vida de don Juan Valera*, Premio Nacional de literatura en 1927).

El 20 de noviembre de 1930, Azaña, ateneísta de toda la vida, pronuncia en el Ateneo la conferencia «Tres generaciones literarias». Con los artículos publicados en la revista *España* y la biografía y estudio sobre Valera, Azaña elabora una síntesis o visión que tendrá luego proyección en *Fresdeval*, novela inacabada. *Hipólito*, otro escrito fechado en 1929, es el viaje del protagonista por un paisaje en el cual se siente extraño. *La velada de Benicarló*, diálogo de la guerra de España, escrita en 1937, es un testimonio trágico.

Las obras completas de Manuel Azaña, publicadas por Ediciones Oasis, México, 1966 (1ª edición) ocupan seis gruesos volúmenes. La compilación, disposición de los textos, prefacio, prólogos y bibliografías están al cuidado de Juan Marichal[9].

Manuel Azaña, también ejerció como traductor: de Borrow, *La Biblia en España;* de B. Russell, *Vieja y nueva moral sexual;* de B. Cendrars, Giraudoux, J. Martet, E. Eckermann.

La Pluma, un refugio de la vocación literaria

Bajo esta modesta presentación, «Dos palabras que no están de más», una explicación al público, también puede que un manifiesto, empezaba su andadura *La Pluma*[10] revista literaria, cuyo primer número apareció en junio de 1920, en formato reducido. Como dato anecdótico, los precios de suscripción eran de nueve pesetas por seis números y dieciocho pesetas por doce. El ejemplar suelto costaba dos pesetas[11].

La Pluma nace impulsada que no dirigida, por Manuel Azaña y Cipriano Rivas Cherif que figuran con el título de redactores. Surge como periódico mensual y está dedicada, en un alarde con reminiscencias románticas, pero también inequívocamente democráticas, «al desconocido lector». No lo está, como otras de su época y de siempre, a los intelectuales, a los literatos. No nace al amparo de ningún santón o ídolo de la cultura establecida; está ofrecida al pueblo anónimo, con un fin cultural y cívico más que con un protagonismo literario. Nace con fuerza juvenil y pide un voto de confianza para el futuro: «Te dará en su forma actual el bosquejo de nuestras esperanzas sin límite».

Sin embargo, ya existe una seguridad en sus comienzos, una fe en la obra trazada. Los mentores son exigentes consigo mismos, no buscan el aplauso fácil, la benevolencia de los consagrados, sino que quieren presentarse a cuerpo limpio, responsablemente, pidiendo una crítica justa. Desean que la revista se defienda por sus propios méritos «con algo más que la buena voluntad de sus colaboradores». Con esta honestidad nace.

norama esencial de la vida europea y americana.

[8] Tras el cierre de la revista España, *hay una imposibilidad teórica y práctica de hacer política. La dictadura se prolonga.*

[9] Convendría publicar la obra de Manuel Azaña en ediciones más al alcance del lector.

[10] La revista lleva un dibujo en la portada: un tintero del cual sale una especie de cabellera o cabeza y una pluma mojando en el tintero.

[11] Los pedidos y suscripciones deberían dirigirse a Manuel Azaña, Hermosilla 24, duplicado, Madrid.

Los fundadores, más que directores, se propusieron ser padres de esta singular criatura; así, los meses que transcurrieron hasta su alumbramiento están marcados por las ilusiones y alguna preocupación, el qué será *La Pluma* queriéndola lo más perfecta posible, adivinando su futuro. Para escapar del tedio, que más tarde se llamaría angustia, recurren a la *invención*, al *amor creador*. *«Al arrojarlo» a la sociedad, con* esta expresión fuerte que indica voluntad, casi desafío, hay una decisión, una paternidad responsable. La revista no nace como una hija de la casualidad sino «por decreto de nuestra voluntad», por decisión, voluntad laica del hombre dueño de su libertad. Hay un sentido demiúrgico del poeta-creador-hacedor-dios. La quieren desde el principio como un hijo adulto, capaz de hacer frente a «los embates del mundo».

Según voluntad de los fundadores al salir la revista, se «emancipa», se libera y es un ser independiente que se arriesga a su propia responsabilidad y «toma puesto en la vida pública». Subráyese el carácter cívico de *La Pluma;* sus mentores quieren que sea activa en la sociedad y no pasiva, olvidada en la estantería de una librería. Hay un afán regeneracionista, una toma de postura ante la vida.

Antes de declararla como ser libre, no pueden evitar caer en la tentación de dar una explicación, no se resignan a no etiquetarla. «Clavámosle este cartel» para que «todos sepan qué criatura es ésta y lo que se esconde bajo su *título* y *cuáles* fines nos han movido a extraerla de la nada» (otra vez el sentido creador, demiúrgico, la «poiesis»). «Si después se tuerce o descarría», la *culpa no será de los fundadores*, sino de la revista, considerada como un ser vivo y responsable que debe hacerse valer por sus propio méritos, ganarse un *sitio cultural. Ninguna responsabilidad para* «los primeros hacedores que se acogen, como es propio de su papel divino, a un augusto misterio y *no darán más explicaciones sobre su obra*». (¿Vanidad o arrogancia? Más de un crítico podría ver aquí una exageración imperdonable, vana grandilocuencia. Además esta hinchazón era muy propia de la época y más patente aún en las gloriosas revistas del modernismo y sus epígonos, que la antecedieron y propia de toda juventud iconoclasta, de cualquier época, que no cree en más dios que en ella).

¿Qué desean sus progenitores que sea *La Pluma*? ¿Cuál es el fin marcado? Escriben generosamente: «*La Pluma* será un refugio donde la vocación literaria pueda vivir en la plenitud de su independencia, sin transigir con el ambiente». (¿No es siempre la empresa cultural un refugio contra la barbarie del medio circundante? ¡Cuántas veces los escritores noveles no son más que alpinistas ingenuos que pretenden escalar la cima de la belleza sin más ayuda que su idealismo! ¿Qué sería de ellos, sin el refugio de una revista, una editorial, una *tertulia o el empuje de unos amigos? La Pluma* quiere ser un refugio, no un invernadero; quiere ser un bastión de la libertad creadora, *proteger al escritor del medio estéril y facilitarle un campo* de cultivo donde pueda crecer la planta literaria. Sus fundadores están convencidos de que la vocación poética es persistente pero débil, de que el escritor en soledad es un luchador contra sus dudas, que necesita de protección, de estímulo, que alguien le rescate y le salve para no caer en la enfermedad o en el suicidio, en los males literarios. *La*



Pluma no se somete al ambiente, ni transige con la política al uso, busca la independencia del escritor, lo que hoy hemos dado en llamar libertad de expresión.[12]

Una revista con grandes escritores

La Pluma: «Agrupará en torno suyo un corto número de escritores». Pocos pero con importante aportación a la revista y a la literatura de la época. Recordemos: Valle-Inclán publica: *Farsa y licencia de la Reina Castiza,* en los números 3, 4 y 5: *Los cuernos de don Friolera,* en los números, 11, 12, 13, 14, 15 y *Cara de Plata,* en los números del 26 al 31. A Valle Inclán, tal vez su mejor astro, le dedicará la revista un número homenaje, el 32, en el que colaboran las mejores plumas de entonces. Juan Ramón Jiménez, publica en el número 5, «Poesías: 1920»; en el número 7, «Edad de oro», estampas de prosa poética; y en el número 22 «La realidad invisible», poemas, (¿La verdadera realidad de que habla Bousoño?). Antonio Machado colabora en el nº 6, con «Apuntes y canciones» y en el 32 con «Iris de luna». Jorge Guillén aporta «Poemas de circunstancias prosaicas», en el nº 3; «Encarnaciones», en el nº 15, título que repite en el 24; «Rigor», en el nº 30; y el estudio «Valle-Inclán y el 98», en el 32. Pedro Salinas escribe «Poesía»; «Voz de jugar», en el nº 1 y «Cinematógrafo», también poesía, en el 6. Ramón Pérez de Ayala aporta «La cendolilla que danza», poesía, en el nº 2. En los números 19, 20 y 21, «Apostillas y divagaciones: Nietzsche»; y en el 23 «Los autores». Manuel Azaña publica en el nº 1 «A las puertas del otro mundo» (Relato), en el 2º, «El espíritu público en Francia durante el armisticio»; en el nº 3 «Borrow y la Biblia en España»; y del número 17 al 25, con silencio en el 19 y 21, su gran obra, *El jardín de los frailes* [13]. Ramón Gómez de la Serna entrega en los números 14 y 16, «Disparates»; en el 18 «Una noche en el cementerio», del 19 al 29, ininterrumpidamente, salvo en el 26, publica *El novelista;* y en el nº 30 «Palabras sobre el alba indescriptible». Alfonso Reyes aporta en el nº 2 «El abanico de Mme. Mallarmé»; en el nº 3 «América»; y en el 13 «Carta de Jorge Isaacs a Justo Sierra». Unamuno en la cumbre de su fama, entregaría «Polvo de otoño», poesía, en el nº 3 y *Fedra,* publicada en los números 8, 9 y 10. También colaboraron autores de la importancia de Icaza, Madariaga, Díez-Canedo, Moreno Villa, Rivas Cherif, Domenchina, Répide, Ricardo Baroja... Los nombres de sus colaboradores tienen hoy letras grandes en la Historia de la Literatura.[14]

Los fundadores de la revista no pretenden constituir escuela o capilla; están contra ello, porque toda escuela supone un maestro, un director de grupo que ahorme a los demás con la fuerza de su personalidad o con su prestigio de gran patriarca de las letras. La escuela literaria no es democrática, sino casi un sistema de autarquía absoluta. La capilla es todavía peor que la escuela, porque ésta tiene un acento laizante, mientras que la capilla huele a incienso de sacristía y a cacicazgo de unos cuantos. *La Pluma* no nacía como otras revistas al uso, bajo la advocación de un santo patrón

[12] *«La pluma es la que asegura castillos, coronas, reyes y la que sustenta leyes», se lee en un suelto o lema de la página 4, en el número 1.*

[13] *Hasta la crisis de 1925 no termina Azaña* El jardín de los frailes *que no se publicará como libro hasta 1927.*

[14] *Las firmas más importantes en el nº 1 fueron: Valle-Inclán, Pérez de Ayala, Pedro Salinas, Alfonso Reyes, Manuel Azaña. En el número 34, Ramón Gómez de la Serna, Jorge Guillén, Ricardo Baroja y José María Salaverría.*



o la idolatría a un mito nacional, sobre el tejado de la revista como pararrayos contra la crítica. *La Pluma* nacía limpiamente, intentando buscar un sitio por sí misma, sin vicio de un cacique o de un grupo de presión. El único vínculo que se pedía a los integrantes de esta empresa cultural era su «hostilidad a los agentes de la corrupción del gusto». Se trataba de dar una batalla estética, también ética, contra los excesos o afeites que ensuciaban la belleza, contra la corruptela política y cultural, contra los comerciantes de la vulgaridad.

La revista pide a sus colaboradores que estén en el aquí y en el ahora, en el giro del pensamiento contemporáneo; no rezagados, sino inquietos, despiertos al acontecer del mundo. Intención de la revista será romper «El silencio astuto o bárbaro en que la producción literaria languidece» (Después de la gran floración noventayochista y modernista, aún faltaban unos años para que se revelara en toda su importancia el grupo poético del 27). A una política o sociedad ramplonas les conviene el silencio de la inteligencia. Coinciden con los modernistas en la condena del mercantilismo garbancero con olor a escabeche y defienden a «las letras proscritas de casi todas partes por los empresarios» (¿Intentará ser la revista una verdadera empresa cultural, no un negocio sino una expansión de ocio?); alimentarán estos coloquios, «donde no se dará al olvido ningún esfuerzo personal que nazca de aspiraciones nobles y se presente con el decoro formal indispensable para mantener la atención de inteligencias cultivadas». *La Pluma* no nace como una voz con ecos, una voz «genial» que apaga las otras voces, sino como una reunión, un coloquio abierto, no un círculo cerrado de eminencias. Y muy importante, es una puerta franqueada a los noveles, siempre que sus escritos mantengan una dignidad aceptable.

Una revista abierta, europea

«*La Pluma* no es otra torre de marfil, como se usaban —de alquiler las había— hace años» Contra quién va la andanada? ¿Contra los modernistas o más bien contra sus epígonos seguidores que no aportan a las musas nada nuevo, sino el colorido decadente y la bohemia. La revista no está pensada para la minoría, aunque sea la inmensa minoría juanramoniana de los escogidos, sino que tiende a adquirir una difusión proporcional al ímpetu de que nace. Tampoco aspira, demagógicamente, como otras, las hay, a la inmensa mayoría.

Sus mentores no se muestran arrogantes y demoledores de ídolos, sino sensatos, civilizados. «Si *La Pluma* vive (el tono condicional muestra el deseo, la posibilidad, no una certeza absoluta, sólo una juvenil confianza) mostrará esa faceta de la sensibilidad española actual, que al adoptar el modo literario enfrena los retozos del temperamento y ve en la sobriedad y pureza de líneas y claridad los estigmas inconfundibles de la obra de talento acendrado por la disciplina». Este final vale por todo un manifiesto literario. La revista confía, más que en la aspiración deshilvanada, hija



de la casualidad o de la improvisación, tan españolas, en el estudio y la disciplina. Se muestra más clásica que romántica; busca la sobriedad, pureza, claridad, un Escorial de líneas puras y no el barroquismo. Azaña, castellano de Alcalá de Henares, prefiere a Fray Luis y a Garcilaso, antes que a Góngora. Contra el lugar común de que el escritor nace, no se hace. Los grandes escritores se parecen más a un Flaubert infatigable que a un Rimbaud precoz. ¿Y la inspiración? Tantas veces una chispa genial, perdida sin dar calor. *La Pluma* pide disciplina, trabajo.

Más tarde en 1923, nacerá la *Revista de Occidente,* otra gran empresa cultural; pero era la voz de Ortega la que agrupaba a otras voces menores, a veces sus ecos. Lo más ejemplar de *La Pluma* es la libertad de criatura responsable que la dan sus fundadores. Ya desde el primer número está claro que no pretende ser la revista de Manuel Azaña y de Rivas Cherif, sino un ente emancipado en el que cupiesen las voces de la época.

No quiero terminar este trabajo, sin aludir a la sorpresa que me produjo la lectura de una página, en el número 5, de octubre de 1920, titulada «La condena de Unamuno», en donde *La Pluma* eleva la voz, tan en silencio, desde aquel día, en el que se vierten verdades tan hermosas y doloridas como estas: «¿Y en qué ha de mostrarse más tenaz el escritor sino en la defensa de la libertad de escribir? No por franquicia profesional. Combate por un derecho que no es sólo de su gremio, sino investido naturalmente a la conciencia humana». Vale por todo un manifiesto sobre la libertad de expresión, derecho inalienable de la democracia. Y qué tristeza la nuestra al leer una denuncia como la que sigue: «En España se disfruta virtualmente de cierto número de libertades a condición de no usarlas. Así la de emitir el pensamiento. ¿Qué importa proclamarlo en una ley, si luego los intereses de una familia, de una corporación, de una compañía, la aniquilan a fuerza de definir como delito todos los embates posibles de un juicio independiente?»

Fue escrito en octubre de 1920.

Conclusión y balance

La revista *La Pluma* cumplió una importante etapa en la vida cultural española, desde junio de 1920, fecha de aparición del número 1, hasta el 1 de marzo de 1923, cuando salió a la luz el último número. Fueron en total 34 números en su haber, cuando las revistas literarias, por regla general, no pasan de la media docena.

En el número homenaje a Valle-Inclán, el 32, se hizo una tirada especial de 50 ejemplares, en papel de hilo, numerados, que hoy son una rareza literaria y un tesoro artístico. En la presentación se dice: «En el camino por donde va nuestra revista —ojo: es ella independiente— este número en homenaje del gran escritor es el primer descanso a que llegamos».

En la contraportada del número 34 insertaba el siguiente anuncio: «*La Pluma* publica novelas, cuentos, obras teatrales, poemas, ensayos literarios, artículos de crítica, notas bibliográficas, información literaria del extranjero. *Sólo publica trabajos inéditos*» (cursiva de la revista). He aquí, en resumen, el contenido de *La Pluma*, una publicación valiosa, de consultas para conocer el panorama cultural y literario de la época. Se destaca que ha publicado obras de Unamuno, Valle-Inclán, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y Ramón Pérez de Ayala. Que han colaborado con artículos, poemas, notas y otros trabajos: Díez-Canedo, Azaña, Salinas, Salazar, Reyes, Rivas Cherif, Guillén, Icaza, Espina, Araquistáin, Puccini, María Enriqueta, Machado, Jean Aubry, Fabra, Vighi, Moreno Villa, Luis y Agustín Millares, García Bilbao, Ardavín, Tenreiro, Quesada, V.A. Álvarez Benito, Galarraga, Buendía, Colin, Domenchina, Espinosa, B. Inglot, López Parra, Gómez de la Serna, Bertant, V. Catalá, Douglas Goldring, A. Castro, A. Pastor, Sacristán, Fernando González, R. Baroja, D. Rivero.

Volver a las páginas de *La Pluma* no sólo tiene un interés hemeroteico, investigador, sino también la emoción de encontrar la palabra de los grandes escritores en las páginas de una revista donde esté el ambiente cultural de una época. Hacia 1923, cuando muere la revista, ya eran malos tiempos no sólo para la política, sino también para la libertad de expresión, para la misma creación literaria. El 13 de septiembre de 1923 se proclamará la Dictadura de Primo de Rivera. Entre 1923 y 1924, hasta su cierre forzoso, a causa de la censura, Manuel Azaña dirigirá la revista *España.* El año 1925, el mismo de su grave crisis de identidad, de refugio en la literatura, Azaña crea Acción Republicana, junto con Giral y Martí Jara. Su carrera política se impondrá a su vocación de escritor; la oratoria parlamentaria, a los trabajos de la pluma.

Amancio Sabugo Abril



Apoteosis

A Rafael Sánchez Solana

¿Por qué sigues y juegas
creando este torbellino constelándote?

....

Al conjuro, en acorde
las rocas de amatista palpitan, se arrodillan;
sitúanse, son círculo expectante.
Su viento será el coro conmovido
de la tragedia: piedad-testimonio.

....

¿Por qué das tantas vueltas al pájaro mecánico alrededor de ti
con el muelle seguro de tus dedos febriles?
La desesperación ha creado, al fin, el juego.
Una fuerza centrífuga, una fuerza centrípeta;
en lugar de la vida por la sien horadada,
por el espejo roto que te habita en lo oculto
se salen balbuceos y brotan rastros
de polvo luminoso, pergaminos en trizas
murmullo intermitente con el rayo profético...
...De algo irreconocible los girones se vuelan.
Faquir te ha hecho el destino.
Dulce eco malva y alas, torbellinos de viento
salido de la inercia
de este tu juego mágico imparable.
Por el espejo roto, que tu integridá habita
van saliendo chirridos, un frío oculto,
carbón de heces brillante, plumas de oro
de unas aves ignotas, sagradas, colosales...
(al nacer le cediste

un corazón secreto al viejo Egipto
para que siga hirviendo críptica eternidad).
Ved salir verdes chispas de los ojos
de una esfinge demente que delira
e interpreta lo hirviente de las tumbas.

No sólo salen entes de tu espejo
roto en el alma —brechas de una estrella—.
No sólo sale tu tumulto ahogado.
No sólo salen, sino todo acude.
Porque ahora todo viene, las cosas se te acercan;
levantan polvareda en su arrebato
de llegar a ti, eje, eje preciso.
Las cosas y los seres buscan un eje donde
poder, poder girar y crear la inercia.
Extasis de galaxias, cosmos móvil
eternamente errante en el olvido,
del Primigenio impulso abandonado.
Inercia sacra: eternidad moviéndose.
Y la afectuosidad de lo existente
sigue buscando su Eje, ya perdido.

Todo constela tu cabeza, todo.
Destila un arco iris la rueda peregrina.
Oh tú, el faquir más grave,
¿por qué sigues y juegas
creando este torbellino constelándote?
Sonreír de Pitonisa, inaudible respuesta.
Se pone el ojo en blanco y esa niebla
tiembla ocultando el límite prohibido.

Qué altas están las nubes, sus rebaños
errantes se transforman en miriadas de iras;
sus blandas referencias no acompañan.
Sobre esta piel de tierra, color sepia, ondulante,
estás firme y en pie sobre la huella
de mares extinguidos.
Rítmica sacudida no muerta, imperceptible:
impulso de las olas abolidas.
Y en la inmortal inercia de su acorde
tú en pie giros y giros generando.
Y todo, todo, todo, todo acude.



Tu constancia y tu juego irremediable
atrajo lo existente hacia tu Núcleo.
Con la fuerza centrípeta de tu juego ahora llegan
las dulces lejanías.
Ese denso cendal de nebulosa intencionada acude
vagando por celestes,
suavísimos espacios, como un animal triste.
Pregenesíaco nada, se aproxima.
En círculos solemnes
drama en fulgores, llegan los crepúsculos,
de éter dorado llegan los crepúsculos;
con lenta majestad van dilatándose.
Y ya más cerca-cerca,
hojas sueltas de todos los otoños,
acuden, rotan, vuelan;
giran alrededor de tu nostalgia.
Volando ya, se funden con las hojas
arrancadas de viejos calendarios
de tu diario más íntimo, que huyeron...
Por el viento lo grácil, su turno serpentea...
Y sobre los azules de inocencia impasible
los pájaros de sol y de latido.
Flores, verdor y algún extraviado
copo de nieve, circular guirnalda.
Ya la hecatombe ahogada, mas no del todo muerta;
holocausto de bueyes
que en el estanque negro centellean.

Y tiempos desprendidos de un pasado
—sacudiendo ofendidas mariposas violáceas—
irrealizado, semivivo, opaco.
Lo inacabado se agazapa y tiembla,
sale de su escondrijo, se despega;
y ya sangrante, con ansiedad pánica
de salvación, levita en redor tuyo.
Míseras alas de ceniza muerta,
que renacen y brillan, procesiones
de unos seres posibles «que no fueron».
Muchedumbres sin peso, medios rostros,
que ya flotan furiosos
de no ser ¡pesadillas palpitantes!;



no designados, sin paz y sin nombre...
y con su medio aliento se incorporan,
...giran en torno a ti.

¿Esto buscó tu juego?
Ahora ya eres un centro, un vértice, estás solo.
Impar y solo, aún más:
el estar en la linde visceral de ser todo
y deshacerte al fin.
Asumida y mesiánica
la experiencia total, cumplido el plazo.
Bendita luz que ya no da tu forma.
Ya no eclipsa a la luz tu carnal mansedumbre.
Y será tu leyenda:
serás un sedimento de misterio concreto
sobre un tiempo abolido
que sólo será audible en el ambiguo
gemido del presagio.

Elena Andrés



Rescates desiguales y arraigos diversos

Los años setenta —decíamos en entregas anteriores[1]— marcan en la poesía española reciente el momento de las recuperaciones. No de las reconciliaciones: a la poesía social no se le perdona ni el más pequeño de sus pecados, y a nadie le preocupa que ese rechazo frontal pueda desatender alguna modesta virtud. Se presta atención precisamente a la poesía que el socialrealismo ha despreciado y en gran medida ha impedido leer con detenimiento y sin prejuicios. Así ocurre con muchos de los poetas que comenzaron a escribir en los años treinta y que alcanzaron esa etapa vital tan dudosa que se denomina madurez durante los años de la posguerra.

Por supuesto, antes de la transición política habían sido muy bien considerados en círculos de suficiente prestigio los poetas que forman el núcleo más conocido de esa promoción: Luis Rosales, Leopoldo Panero, Luis Felipe Vivanco y Dionisio Ridruejo. Sin remontarnos a los años cuarenta, cuando esos nombres eran inevitables en los ambientes de la cultura oficial, señalemos que en 1965 la revista *Insula*[2] había dedicado un número a la llamada generación del 36. Pero no se puede decir que en esa ocasión nadie muestre demasiado entusiasmo por quienes son catalogados como miembros heterogéneos de un frente poético disperso.

El rasgo más común a todos ellos es su pertenencia a aquella joven corriente literaria de los años 30 que, oponiéndose a la generación del 27, pretendió «rehumanizar» un ambiente poético para ellos excesivamente tecnificado y frío. Como es sabido, los primeros en «rehumanizarse» fueron los poetas que habían homenajeado a Góngora, aunque lo hicieran sin renunciar a los ricos atributos formales adquiridos en su etapa anterior. Para la mayoría de ellos, la inquietud por los temas humanos y hasta colectivos tuvo un carácter controvertido y heterodoxo, mientras que los jóvenes poetas de entonces, aún haciendo sus primeras armas, muchos de ellos, en la vanguardia literaria, se inclinaban mayoritariamente hacia el equilibrio renacentista y la serena autoindagación. José Manuel Caballero Bonald ha señalado que estos poetas «registraban la materia de la propia vida con una imperiosa necesidad de encontrar asideros morales, escalo-

[1] *Ver «El fin de un siglo de poesía», en* Cuadernos hispanoamericanos, *num. 481 (julio, 1990), págs. 11 a 116, y «El adiós de una generación», en* Cuadernos hispanoamericanos, *núm. 484 (octubre, 1990), págs. 91 a 100.*

[2] Ínsula, *núms. 224-225, 1965.*



nadamente fijados en la recuperación de la infancia, el enraizamiento en la tierra, el entronque con la familia y la búsqueda de Dios»[3].

Esas características nos obligan enseguida a matizar. Miguel Hernández, Gabriel Celaya o Angela Figuera apenas pueden ser catalogados junto a Leopoldo Panero, Germán Bleiberg, o Luis Rosales. Es la primera aclaración que suele hacerse al hablar de esta promoción de poetas: en ella hay grupos muy diferenciados e individualidades de muy diversa trayectoria. Frente al grupo de Rosales hay otro orientado hacia la poesía testimonial o claramente socialrealista. Incluso dos poetas cronológicamente paralelos a esta generación, Juan Bernier y Ricardo Molina, forman parte del grupo *Cántico* de Córdoba, en el que apenas tienen cabida los rasgos antes señalados para el grueso de la promoción. Por otra parte, Juan Gil Albert prefiere ser considerado próximo a la generación del 27, pero no parece improcedente estudiarlo dentro de esta nómina, sobre todo si nos atenemos a la evolución de su obra (y si, como decíamos en artículos anteriores, adoptamos la compartimentación como un marco auxiliar y no como una categoría definitoria).

La cuestión que aquí nos interesa especialmente es qué papel representaron estos poetas en la reconstrucción del panorama poético español de los años setenta. Hemos apuntado ya la predisposición a las recuperaciones, pero no todos los autores a que nos referimos tuvieron su día de gloria de la misma manera, ni quienes los reconocían o los silenciaban actuaban así respondiendo a las mismas intenciones.

Miguel Hernández es un caso aislado y un ejemplo de discordia: mientras, ya en los años setenta, sus versos eran reeditados de las formas más diversas y leídos con devoción por un amplísimo sector de lectores, su obra en conjunto era situada por la crítica y por los nuevos poetas en un lugar nada preeminente, honorable, pero discreto. Su corta vida, condicionada por rigores tan extremos como la escasez de medios en que se formó, la guerra y la cárcel, no había sido la más apropiada para alcanzar el grado de autocontrol literario que los jóvenes poetas de la transición española decían exigirse a sí mismos y, por supuesto, necesitaban ver en sus clásicos.

Ese fenómeno de retraso del lector mayoritario con respecto al poeta contemporáneo, no es nada nuevo, pero en los años que nos ocupan parece especialmente relevante: la poesía social —en cuyas filas se situaba sin distingos a Miguel Hernández— acompañó al lector no especializado durante los últimos años del franquismo y aún los primeros de la democracia, precisamente cuando ya había sido marginada y casi penalizada por los poetas y los críticos más influyentes del momento. Quizá sea esa una de las razones por las que los nuevos poetas de entonces han pasado muchos años lanzando contra la poesía social denuestos que en los ambientes poéticos parecían redundantes, pero que ante el lector podrían tener sentido todavía. Lo cual no deja de encerrar una contradicción: el poeta emergente pretendía, por lo común, ser minoritario, pero parecía reclamar para sí la atención de la «inmensa mayoría», desviada aún por los derroteros de la poesía social.

[3] *José Manuel Caballero Bonald, «Apostillas a la generación poética del 36», en* Ínsula, *núms. 224-225, 1965, pág. 5.*



No debemos olvidar que la poesía social tuvo sus raíces en aquella vuelta a lo humano de los años inmediatamente anteriores a la guerra civil. Si una corriente rehumanizadora se dirigió hacia la intimidad amorosa y la religión, otra, primero en el exilio y después en nuestro país, pretendió poner su verso en pie y lanzarlo a la calle: León Felipe, Neruda –cierto Neruda, claro– y Alberti eran tan «actuales» como Miguel Hernández para aquel lector desfasado. ¿Formaban entonces los nuevos poetas de los años 70 una corriente antihumanizadora? Parece coherente afirmarlo si tenemos en cuenta que muchos de ellos defendían la especialización absoluta del poeta –y, obligadamente, la del lector–, lo que conducía a ejercicios formales muy minoritarios. Pero no se puede decir que *todos* los jóvenes fueran ajenos a la otra corriente, intimista y neoclasicista, que hemos señalado en la generación del 36. La acogida y la repercusión que el rescate de unos y otros tuvieron puede iluminar bastante el panorama de la nueva poesía de aquellos años.

Rescatarse a sí mismo

Muchos de los poetas del 36 tuvieron sólo un reconocimiento teórico, es decir, académico e incluso editorial, pero no se vieron reflejados en la obra, en la actitud o en el interés investigador de los autores emergentes. Pensemos, por ejemplo, en los últimos poemas de Dionisio Ridruejo, marcados por el abandono y el aislamiento. Cuando leemos

> Los poetas
> americanos, desde Poe, entrevistos
> con clave falsa y a cristal humano,
> me vuelven sus espaldas,[4]

es inevitable pensar que los poetas españoles, a no ser sus amigos de siempre, tampoco se le aproximaban mucho. Sin embargo, la última etapa de la obra de Ridruejo es un ejemplo de autocrítica y de replanteo estilístico fuera de lo común. Solitario, apesadumbrado y vuelto de espaldas al poeta que había sido, Ridruejo elige desbrozar terreno en vez de caminar por senderos seguros. No podemos decir que su intento diera resultados brillantes, pero los momentos de verdadera altura son frecuentes en estas composiciones desalentadas y frías. El arranque de muchos poemas nos muestra el nivel a que era capaz de llegar el poeta de Soria:

> Nada tan parecido a una cantera
> como una ruina, y el final del mundo
> será como el principio[5]

Algo similar ocurre con Germán Bleiberg, de quien la crítica recuerda repetidamente sus sonetos amorosos –de 1936–, y que llevó a cabo también por aquellos años una reconversión interesante. Bleiberg había escrito poemas muy marcados por algu-

[4] *Dionisio Ridruejo,* Casi en prosa, *Ed. Revista de Occidente, Madrid, 1972, pág. 43.*

[5] *Dionisio Ridruejo, ob. cit., pág. 173.*

nos de los poetas del 27 y, después, otros muy tendentes a un exaltado romanticismo —común, por otra parte, a sus compañeros de promoción—, pero al final de los años 60 su trayectoria desemboca en una expresión relajada y precisa, llena de concreciones objetivas y de lirismo escueto. Sus poemas últimos —véanse «Vigilia», «La visita» o la serie «Buffalo»— siendo composiciones aisladas, valen por bastantes colecciones enteras de versos de sus contemporáneos más aplaudidos. Como en el caso de Ridruejo, Bleiberg parece cortar amarras con su poesía de juventud —y aún de madurez— y adentrarse en los accidentados terrenos del antirromanticismo.

Más prolífico que los anteriores, Ildefonso Manuel Gil intenta elevar el tono de su poesía, siempre digno, en *Elegía total* (1976), quizá su obra más unitaria y ambiciosa. La confusión onírico-apocalíptica de los poemas en verso libre de este volumen —«Lamentaciones»— parece querer aproximarse a ese cajón de sastre que puede ser la imagen surreal (algo que ya tentó al poeta en algunas composiciones de sus comienzos):

> definitivamente perdidos paraísos desandados a tientas,
> regresando pavor a la humedad oscura ya sabida,
> espejos abismados
> oráculos de espaldas en pared sin conjuros,
> silencio derramado gota a gota del tiempo[6]

Pero más que al surrealismo, Ildefonso Manuel Gil se acerca en estos versos —como en otras ocasiones de su obra— al expresionismo tardío, corriente estética de voltaje irregular en la que, según creemos, debe ser estudiada buena parte de la poesía social y religiosa de los años previos a la época que estudiamos. Pero el expresionismo poético español camina con pies de plomo, lastrado por una concepción abrumadora y abrumada de la existencia, carente casi siempre de vuelo propiamente artístico, más pegada a un ego atormentado y cejijunto que al doloroso mundo supuestamente reflejado en sus versos. El autor de *Elegía total* no es una excepción.

Ninguno de estos poetas puede ser entrevisto en los libros que entonces se consideraban renovadores. Igual podemos decir de Leopoldo Panero, cuya obra completa aparece en 1973 editada por su hijo, el también poeta Juan Luis Panero, o de José García Nieto. Pero mientras la obra de Panero padre se queda atada a un tiempo que la borra cuanto más se aleja, y la de García Nieto crece con tanta facilidad como falta de interés, aquellos intentos de Bleiberg o de Ridruejo se leen como contemporáneos nuestros. Lo mismo ocurre con los libros que por estos años suponen la reaparición pública de dos poetas de tan diferente trayectoria como Arturo Serrano Plaja y Luis Felipe Vivanco.

La antología de Serrano Plaja *Los álamos oscuros*, publicada en 1982, había sido prologada por Vivanco en 1975. «Serrano Plaja —dice— inaugura a sus cincuenta y muchos años una nueva forma (...) Por este libro [*La mano de Dios pasa por este perro*] ha sido un precursor de los poetas jóvenes», y más adelante no duda en calificar de surrelista a este poemario de su paisano y amigo.

Serrano Plaja tiene al menos uno de los rasgos inequívocos del poeta de talla: es escurridizo. El libro que le ganó notoriedad, en plena guerra civil, *El hombre y el*

[6] *Ildefonso Manuel Gil,* Elegía total, *Publicaciones Porvivir Independiente, Zaragoza, 1976, pág. 35.*

[7] *Arturo Serrano Plaja,* Los álamos oscuros, *Ed. Plaza y Janés, Barcelona, 1982, pág. 26.*



trabajo, podría haberse estancado en el pantano esterilizante de aquella contienda, pero leído treinta años después —fue reeditado en facsímil en 1978— muestra destellos de una intacta limpieza de estilo:

Los rebaños de ovejas
cada vez más menguados,
las esbeltas cabrillas,
    los corderos,
por una tierra flaca
que presiente el invierno,
despacio y mansamente
    apacientan.[8]

El tono manriqueño no es el único atractivo del libro que reseñó tan favorablemente Antonio Machado[9]. Los cantos al trabajo, tan pegados al momento bélico, se apartan del servilismo seudoépico de tantos poetas circunstanciales. Años después, en *Galope de la suerte* (1958)[10], observamos una versatilidad saludable, un mimetismo (el de Vallejo es evidente en los poemas de prosa) no deudor, sino asimilador y ágilmente utilizado. Ya en *La mano de Dios pasa por este perro* (1965)[11] se expresa sin dependencias formales o ideológicas —que nunca habían sido determinantes— en unos poemas pararreligiosos (el acercamiento no llega a la conversión, y quizá por eso mantiene su interés) que llegan al lector con fluidez y autonomía.

Pero Serrano Plaja no figura tampoco entre los poetas más releídos del momento, a pesar de las afirmaciones de Vivanco. Subrayemos que ese fenómeno se produce en más de un poeta de esta generación (Bleiberg, Vivanco, incluso Rosales): el autor se encuentra recluido para el lector poco atento —y para el nuevo poeta poco escrupuloso— en sus obras más fácilmente definidas y definidoras de épocas pasadas.

El mismo Vivanco, muerto en 1975, dejó un excelente material poético, en gran parte dispuesto para la edición que vio la luz al año siguiente y que tampoco fue motivo de aplausos especiales. *Prosas propicias*[12] es un libro maduro y fresco a la vez, un verdadero alarde de recursos y de experiencia renovada. Sirva como ejemplo la utilización que hace del versículo: versículo como estrofa, como poema parte de un poema más amplio, como breve relato ensamblado a otros que componen el poema, etc. Sin duda, el mejor libro del autor, y uno de los mejores de su generación, *Prosas propicias* ofrece en pleno desarrollo alguna de las estructuras retóricas —incluida la distorsión vanguardista cuidadosamente dominada— que muchos poetas jóvenes estaban practicando como si se tratase de novedades absolutas.

Luis Rosales

En cuanto a Luis Rosales, a pesar de haber sido el poeta más celebrado del grupo, tampoco se puede decir que su reconocimiento por parte de las nuevas generaciones

[8] *Arturo Serrano Plaja,* El hombre y el trabajo *(facsímil de la primera ed.), Ed. de la Torre, Valencia, 1978, pág. 58.*

[9] *Antonio Machado,* Poesía y prosa, *tomo IV, prosas completas (1936-1938), edición del Oreste Macrí. Ed. Espasa Calpe y Fundación A. Machado, Madrid, 1989, págs. 2.281 a 2.283.*

[10] *Arturo Serrano Plaja,* Galope de la suerte, *Ed. Losada, Buenos Aires, 1958.*

[11] *Arturo Serrano Plaja,* La mano de Dios pasa por este perro, *Ed. Rialp. Col. Adonais, Madrid, 1965.*

[12] *Luis Felipe Vivanco,* Prosas propicias, *Ed. Plaza y Janés, Barcelona, 1976.*

se tradujera en una presencia apreciable de su obra en los libros que por entonces accedían al primer plano[13]. Y eso a pesar de que en los años setenta el autor de *La casa encendida* mantuvo una actividad editorial considerable: en 1973 publicó *Canciones*, y en 1974 la primera edición de *Como el corte hace sangre*, incluía un homenaje de jóvenes poetas; en 1976 publica su primera antología poética, *Las puertas comunicantes*, y en 1978, la «plaquette» *Pintura escrita*; al año siguiente aparece *Diario de una resurrección*, y en 1980 inicia la serie *La carta entera*, que ocupará al autor a lo largo de los años 80. En 1971 la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, tan próxima al poeta, le había dedicado un homenaje que constituye la primera compilación de estudios sobre la poesía de Rosales[14]. Sin embargo, aunque su figura comienza a desprenderse de las adherencias oficialistas que tanto la habían desfigurado ante el lector influido por la ortodoxia «social», y aunque el respeto por su obra no decae, el poeta es consciente de que ninguna nueva corriente lírica discurre a su ritmo. Llega a quejarse de ello públicamente: «Nadie me oye con atención» *(Canciones)*[15], aunque no se regodea en el lamento: «Si nadie las escucha [sus palabras],/ paciencia y barajar, éste es tu oficio» *(Diario de una resurrección)*[16].

El rasgo que más podría acercar a Rosales a la nueva poesía —cierta nueva poesía— de los años setenta es la resonancia surrealista que podría detectarse sobre todo en sus poemas en verso libre. Sin embargo, los elementos irracionales de su poesía han sido cribados por un tamiz reflexivo y personal, y se han fundido, como un componente más, a la síntesis de tradiciones realizada por Rosales, tradiciones que van desde la poesía arábigo-andaluza hasta el expresionismo irónico de Ramón Gómez de la Serna, pasando por nuestro barroco. Sobre todo es visible la presencia del autor de las greguerías: no por casualidad Rosales dedica *Canciones* «a Antonio Machado y a Ramón Gómez de la Serna, los fundadores». Imágenes como «La puerta es un espejo que se mueve» o «dimos tantos paseos que llegamos al Paraíso Terrenal,/ y no hemos regresado todavía» están íntimamente emparentadas con la creatividad de Ramón, cuya obra ha sido un verdadero vivero poético del que se han servido los mejores poetas del 36 para llevar a cabo trasplantes y desarrollos particulares (en *Prosas propicias*, Vivanco dedica unos poemas muy ilustrativos a *Cartas a mí mismo*, uno de los libros más líricos de Ramón).

A propósito del supuesto surrealismo de Rosales, puntualizaba Dámaso Alonso: «Yo veo *La casa encendida* como uno de los intentos más logrados de incorporar los hallazgos del surrealismo a una técnica constructiva; para ello el poeta pasa a cada instante de la racionalidad a la irracionalidad, de la mera evocación de la memoria iluminada a la fluencia onírica, y se demora más o menos del lado de acá o del lado de allá de esta muralla, tan divisoria en general; no en su poesía»[17]. ¿No es esa movilidad lo que hace de la obra de Ramón una estimulante excursión en la que a cada paso es inevitable que un pie se apoye en la referencia real y otro en el vuelo imaginativo?

Y ya que citamos a Dámaso Alonso, señalemos que en su famosa distinción entre poetas arraigados y desarraigados, no todos los autores de cada uno de esos extremos

[13] *Así se desprende incluso de las páginas que intentan mostrar lo contrario, véase Antonio Sánchez Zamarreño,* La poesía de Luis Rosales, *Ed. Universidad de Salamanca, Salamanca, 1986, capítulo VIII: «Rosales en el contexto de los años 70».*

[14] Cuadernos Hispanoamericanos, *núms. 257-258, 1971. Véase allí la aportación de Ramón Pedrós (págs. 590-592), que proclama, aunque no llega a demostrar, la paternidad de Rosales sobre los nuevos poetas de entonces.*

[15] *Luis Rosales,* Poesía reunida *(1935-1974), Ed. Seix Barral, Barcelona, 1981, pág. 52.*

[16] *Luis Rosales,* Poesía reunida *(1979-1982), Ed. Seix Barral, 1983, pág. 129.*

[17] *Dámaso Alonso, «Unas palabras para Luis», en* Cuadernos Hispanoamericanos, *núms. 257-258, 1971, pág. 349.*



se comporta de la misma manera: el arraigo de Leopoldo Panero no es el de Luis Felipe Vivanco, como el desarraigo de Celaya no es el de Otero. Luis Rosales es un arraigado a la intemperie. Otros poetas echan sus raíces bajo un techo formal e ideológico de pilares bien asentados y señalizados, a salvo de vaivenes y peligros. Incluso si en muchos versos de «arraigados» leemos palabras que parecen exponer interioridades convulsas, incluso angustiadas, el conjunto de un poema, de un libro o de una época entera de creación está sujeto al refugio firme al que se vuelve en cada final de composición o en cada momento clave. Es el «Señor, ésta es mi casa y mi costumbre», de Leopoldo Panero. Se diría que los más señalados garcilasistas han pretendido competir con los poetas más próximos a *Espadaña* en autosondeo dramático[18]. Pero esa indagación muestra siempre los cables de seguridad que los unen a la superficie, cable entre los que nunca falta la cobertura última de Dios.

Rosales no oculta su confesionalidad religiosa y, sin embargo, su buceo en sí mismo y en su entorno aparece desprovisto de garantías, revestido de los atributos de la aventura espiritual y estética. Pocos poetas arraigados se atreven a emplear deliberadamente el prosaísmo coloquial —incluso vulgar— para expresarse en verso. Rosales lo hace, sobre todo en su variado versículo, con una finura idéntica a la que emplea para cincelar las composiciones métricas regulares de *Retablo* o de *Canciones.*

La lectura de la obra de Rosales se refleja, no obstante, en poetas ya no tan nuevos en la época que estamos considerando, pero sí releídos por entonces desde nuevas perspectivas:

> La nieve es un esfuerzo, nunca duerme,
> nunca puede dormir. La nieve última
> quizás no va a caer, quizás no pueda
> volver a atar el agua en la blancura
> temporal de sus manos. Sí, mañana
> tal vez no va a nevar, caerá la lluvia,
> y en el mirar de Dios seremos náufragos
> de muerte semanal y para nunca.[19]

¿No están esas reiteraciones y ese tono de emoción expectante en los primeros libros de Claudio Rodríguez? Esa proximidad entre dos obras tan interesantes aparece en más de un momento de *Rimas,* pero persiste en libros posteriores:

> El agua de tu cuerpo está muy junta y muy temblada
> ascendiendo de la sombra a la luz,
> y nunca acaba su ascensión,
> su encendimiento gradual[20]

No se trata de influencia, sino de aportación. Igual podríamos decir de cierta tendencia al exceso confidente y cordial —«He caído tantas veces que el aire es mi maestro», «La desesperación suele llevar a la calumnia o al suicidio»— que se transmite a la poesía de Félix Grande.

[18] *Véase José García Nieto:* Los cristales fingidos, *Col. Ángaro, Sevilla, 1978: «Tierra de nadie soy, cielo de nadie/ sólo estoy en la luz con que me ciegas» (pág. 23), «La certeza de ser otro me arroja/ a un desierto sin nombre» (pág. 35).*

[19] *Luis Rosales,* Poesía reunida *(1935-1974), pág. 143. El fragmento pertenece a* Rimas.

[20] *Luis Rosales,* Poesía reunida *(1979-1982), pág. 64. Corresponde a* Diario de una resurrección.



Rosales es un poeta todavía por descubrir en más de un aspecto. Junto a las excelencias de su obra, acrisolada y flexibilizada por el tiempo, habría que atender más a su papel de puente entre diversas tendencias y hasta entre cierta poesía latinoamericana —más acá de Neruda y de Vallejo— y la española.

Juan Gil Albert

Mejor suerte ha tenido la obra de Juan Gil Albert. A partir de la publicación de la antología *Fuentes de la constancia*[21], en 1972, los libros del autor valenciano, hasta entonces muy minoritariamente conocidos, se reeditan y se recensionan de forma entusiasta. Los homenajes, las citas, las referencias a Gil Albert se multiplican. Responsable de ese reconocimiento fue, en gran medida, César Simón, otro poeta tardíamente conocido. Pero si la filiación ha llevado a Simón a estudiar y difundir la obra de su maestro, resulta sintomático señalar que no le ha condicionado a la hora de escribir poesía. La obra de Simón discurre por senderos propios, en mi opinión, muy lejos estéticamente del autor de *Las ilusiones*.

Fueron otros poetas, más jóvenes que Simón, quienes hicieron de la recuperación de Gil Albert la defensa de sus propias posiciones poéticas. Fueron sobre todo algunos poetas novísimos no castelletianos y bastante nuevos poetas andaluces no encuadrados dentro de la «nueva sentimentalidad». La obra de Gil Albert contiene elementos insólitos en la poesía madura de los años 70, aunque no totalmente ajenos a las líneas generales del conjunto de la generación del 36. Ante todo, aporta la vuelta al romanticismo, la fijación temática en la celebración de las excelencias naturales y humanas y, consecuentemente, la recuperación del paganismo.

La vuelta al romanticismo de buena parte de la poesía posbélica es un fenómeno poco estudiado. Como consecuencia de la llamada rehumanización, el intimismo adoptó la naturaleza como vehículo para penetrar en los recovecos del alma humana y para entrever el gesto silencioso y severo de Dios; pero la naturaleza y la intimidad también sirvieron para conectar con la trascendencia pagana en alas de una imaginería neorromántica: Luis Cernuda toma esa dirección ya en los últimos poemas de *Invocaciones* (1935) —véase «Himno a la tristeza» y «A las estatuas de los dioses»— y se instala en ese ámbito con *Las nubes* (1940). Quizá la cosecha más copiosa de esa derivación intimista-paganizante esté en la obra del grupo *Cántico*.

La orientación de Gil Albert hacia el clasicismo grecolatino tiene el carácter de un «arraigo» tan permanente y unilateral como el que ofrece la más amurallada fe. En uno y otro caso la retórica elegida prescinde de las sinuosidades del simbolismo y, por supuesto, del vértigo vanguardista. Se diría que la poesía española, al no haberse sumergido de lleno en la corriente romántica, estaba condenada a reinventarla. Pero mientras a finales del siglo XVIII los primeros románticos europeos se sentían ante el abismo de lo desconocido —tentador pero también desconcertante—, el neo-

[21] *Col. Ocnos, Barcelona, Reeditada por Juan Carlos Rovira en Ed. Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 1984.*



rromanticismo de mediados del siglo XX sólo podía recomponer el gesto, comportarse «a la manera» de los modelos del pasado.

De esa «manera», la actitud del yo poético, removida desde sus cimientos en los años de entreguerras, se reordena y enmienda: prescinde de todo distanciamiento entre la voz, el mundo representado y los entresijos de ambos, las trampas del lenguaje y la engañosa transparencia que lo real ofrece al poeta inspirado. El poeta vuelve a poner letra mayúscula al misterio, independientemente de los nuevos datos —ya que no soluciones— aportados por la ciencia y la filosofía recientes.

Esa confusión de planos entre el portavoz del poeta en el texto, la referencia obligadamente no contemporánea y la utilización acrítica del lenguaje supone que el hecho poético se concibe como misión celebratoria, si no profética: el poeta apunta así a un estado de inocencia totalmente opuesto a la primera premisa vanguardista. No olvidemos que la vanguardia no es sólo un desbordamiento de moldes formales, sino, ante todo, un cambio decisivo en la consideración que de sí mismo tiene el autor; es el fin de la inocencia. La modernidad posromántica desconfía del mecanismo analógico con el que el romanticismo intentaba armonizar el mundo viviseccionado por la razón ilustrada, y asume las contradicciones de esa imposible analogía universal abrazando la causa austera de la ironía[22].

En la obra de Gil Albert se vuelve a aquella bonanza armónica del yo poético, un yo crédulo y capaz de expresarse de una manera decididamente idealista:

> Formas infatigables de mi alma,
> blancos rayos de luz sobre las cosas,
> terrenal soplo abierto, alas mías,
> que me arrastráis sin freno ni codicia
> por esta indescifrable primavera
> del ser, los tactos, la tibieza, el frío,
> las formas y el color de sus pasiones,
> lo más oscuros sinos de la tierra;
> ¿dónde vais desbocadas, presurosas?[23]

Gil Albert elaboró durante años una obra escondida y constante y nos dio así un alto ejemplo de autodisciplina y de perseverancia. Sin embargo, su poesía se ha desarrollado dentro de unos cauces formales estrechos e invariables. La opción por el endecasílabo declamatorio —con el eje acentual casi permanente centrado en la sexta sílaba— imprime a sus libros una regularidad que llega a ser monotonía. La utillería verbal presimbolista colorea de anacronismo las largas tiradas de versos que con frecuencia caen en el estereotipo:

> La imagen del amor como una rosa
> abre sus encendidas ilusiones
> y sobre el tallo esbelto resplandece
> la oscura primavera deseada.[24]

A veces, el estereotipo roza la caricatura:

[22] *Tomo estas ideas —aunque me permito no seguirlas al pie de la letra— de Octavio Paz,* Los hijos del limo, *Ed. Seix Barral, Barcelona, 1974, págs. 89 y ss.: «Analogía e ironía».*

[23] *Juan Gil Albert,* Obra poética completa, *Instituto Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1981, vol. I, págs. 152-153.*

[24] *Juan Gil Albert, ob. cit., pág. 167.*

La gran ciudad es selva y sólo selva.
Tanto bullir de gentes que se ignoran,
tanto instintivo gesto acobardado.[25]

¿Cómo pudo tener esta poesía acogida tan clamarosa precisamente en la década abierta por poetas tan poco ingenuos —y tan convencidamente ciudadanos— como los novísimos? Sin duda, porque entre esos poetas y sus seguidores se abrió una línea antivanguardista o simplemente antiformalista —es decir, en gran parte antinovísima—, engrosada hasta nuestros días por numerosos autores que ven en la vuelta a la naturaleza típica y al clasicismo tópico —en traducción romántica— un asidero magistral. Valgan como ejemplo unos versos de Antonio Colinas:

Contemplar un paisaje de vestigios antiguos
que ocultan los zarzales, la montaña secreta;
ascender al poblado en que el hombre no existe
y mirar en lo alto tanta luz planetaria,
la ceniza y la nieve, los caballos que abren
con sus cabezas nobles, en el pinar, la niebla
que sube de los prados, una vida absoluta.[26]

Gil Albert es un ejemplo de fe en la poesía, pero también de convencionalismo poético. Enmarcado en límites métricos poco flexibles, su recurrente prosaísmo se poematiza sólo con engarces de vocablos acuñados de antemano como prestigiosamente líricos. Pero la relación entre sus palabras no pretende mover ninguna especial antena perceptiva. Semánticamente nada ambicioso, nada creativo, Gil Albert elige la pulcritud conformista, es decir, el manierismo. Y manieristas románticos que han llenado páginas de revistas y colecciones enteras durante los últimos veinte años de poesía, han visto en la obra de este poeta no sólo un antecedente, sino también una justificación.

Francisco Pino

Igualmente recluido y reconocido por muy pocos, Francisco Pino fue editado con suficiente repercusión sólo a finales de los años setenta. Tras *Antisalmos*[27], el «curioso» lector —no de otra forma se concibe el lector de poesía— tuvo nuevas entregas y reediciones de sus libros anteriores. Recientemente han aparecido los primeros volúmenes de su obra completa,[28] la más fácilmente trasladable de una página a otra; faltan por reeditar sus hermosos libros de experimentalismo no verbal.

Su intenso y extenso trabajo poético empieza a ser considerado como merece, pero es sorprendente que una poesía como la suya haya pasado desapercibida durante tanto tiempo. Sólo hay una explicación para semejante descuido: las corrientes poéticas predominantes han excluido del primer plano de la atención lectora una experiencia expresiva como la de Pino, personalísima e inclasificable, capaz de emplear con acierto registros tan diversos como la canción castellana pregarcilasista y la composición

[25] *Juan Gil Albert, ob. cit. vol. II, pág. 173.*

[26] *Antonio Colinas,* Poesía 1967-1981, *Ed. Visor, Madrid, 1984, pág. 175.*

[27] *Ed. Hiperión, Madrid, 1978.*

[28] *Francisco Pino,* Distinto y junto *(poesía completa), Ed. Junta de Castilla y León, Salamanca, 1990.*



espacial sin apenas texto en la que el poema está no escrito, sino trazado materialmente en el papel, es decir, una obra no sólo independiente, sino radical.

La poesía escrita por Pino antes de 1970, cuando comienza su etapa claramente experimental, es de una riqueza caudalosa y de una insólita falta de prejuicios. Sus poemas religiosos abordan los temas de rigor —La Navidad, San José, Los Reyes Magos— despojados de la carga personal tan característica de la mejor poesía religiosa de la generación a la que pertenece, al menos cronológicamente, el poeta vallisoletano. Para Pino la religión no es un conflicto anímico ni una dialéctica imposible entre Dios y sus criaturas, sino un hecho consumado, expresivamente muy enriquecedor, a la vez íntimo y universal. Sin duda alguna, el arraigo o el desarraigo que comentábamos más arriba son categorías totalmente ajenas a la actitud de Pino. El poeta se sitúa siempre detrás de sus palabras, serenamente al mando de ellas, no delante, no en primer plano de su dicción —como tantos poetas agónico-religiosos—, y sus palabras discurren siempre sueltas, aunque siempre minuciosamente supervisadas. En eso parece haber asimilado, hasta la letra pequeña, la lección de creacionismo. Así, cuando el poema se concentra en la sustantividad de la palabra, es decir, cuando la palabra no se conforma con referirse a nada, sino que aspira a materializarse —a un paso de la poesía-objeto, en la que aboca durante toda una etapa de la producción del autor—, nos encontramos con relieves semánticos insospechados:

Profundidades
arriba y abajo.

Estrellas
y peces.

Un barco se mueve y el trigo está fijo
para siempre.

Algo nos lleva y nos alza
y nos agarra.

Algo que es quilla y ancla
y simiente.

Algo se entierra en nosotros
voladoramente.[29]

La reedición de *Méquina dalicada* (1981)[30] y *Vuela pluma* (1982)[31], ambos prologados por Mario Hernández, seguidos de *Cuaderno salvaje* (1983),[32] sacaron a la luz algunas facetas de este poeta polimórfico cuya obra puede ser ya considerada como una de las más granadas y jugosas de toda su generación. Es muy posible que entre los jóvenes poetas que a finales de los años ochenta intentaban abandonar los recintos abiertos —o cerrados— por los novísimos, Francisco Pino sea una fuente de estímulos renovadores.

[29] *Francisco Pino,* Vía crucis, *Ed. del autor, Valladolid, 1967, poema 14.*

[30] *Ed. Hiperión.*

[31] *Francisco Pino* Vuela pluma, seguido de versos para distraerme, *Ed. Nacional, Madrid, 1982.*

[32] *Ed. Hiperión.*



Como hemos visto, el tiempo, es decir, la lectura distanciada, está haciendo que veamos en la generación del 36 una mayor claridad en la dispersión o la confluencia de sus miembros y un interés más grande que el que hasta hoy se le ha concedido.

Pedro Provencio





Unamuno, pintor

En 1956 fueron escritas en *Clavileño,* revista de la Asociación Internacional de Hispanismo, unas acertadísimas páginas sobre «Unamuno y la pintura»[1] En ellas se examina «el pensamiento unamuniano sobre el hecho concreto de las artes visuales», es decir, lo que Unamuno decía de la pintura, la «concepción que el escritor dejó sobre la creación pictórica»[2]. El erudito estudio de Antonio Romera se justifica en la premisa de atribuir a Unamuno una cierta autoridad en el campo de las artes plásticas, autoridad lo bastante apreciable como para ser tenida en cuenta.

No obstante, aún concediendo una cierta capacidad, si bien limitada, a don Miguel de Unamuno para pintar y admitiendo con mayor resolución el valor de sus apreciaciones como crítico del arte pictórica, no cabe duda de que la inmortalidad que tanto deseaba la obtuvo con la pluma.

Por eso, este trabajo va a examinar el reflejo de esas apreciaciones unamunianas sobre la pintura en la modelación de su obra literaria, es decir, cómo la pintura ha influido en su pensamiento, o mejor dicho, cómo sus observaciones sobre la pintura y algunos pintores están preñadas de substancias que definen aspectos de su obra en general.

La fácil pluma de César González Ruano[3] y la prolífica mano de Alfonso Reyes[4] no le han dedicado más de dos páginas a «Unamuno dibujante». La pequeña colección de dibujos unamunianos que obraba en posesión del segundo (nueve en total) no le ha merecido más que una breve enumeración y un sucinto comentario general, no siempre positivo.

El pintor Orbaneja, nos cuenta Cervantes, solía aclarar debajo de sus obras la naturaleza de lo que pintaba. «Este es gallo». Unamuno tenía también esa costumbre como atestiguan ambos escritores. González Ruano cuenta:

> A veces, con poca confianza en sus medios de expresión como dibujante, don Miguel ha llenado sus dibujos de notas y llamadas explicatorias, de largas sentencias a modo de títulos[5].

Ambos escritores perpetúan, con una respetuosa falta de respeto, a Unamuno como pintor de vacas que pastan, de ratones y de ranas.

[1] *Antonio R. Romera, «Unamuno y la pintura»,* Clavileño, *VII, núm. 41, 1956, pp. 51-57.*

[2] Ídem., *p. 51.*

[3] *César González-Ruano,* Vida, pensamiento y aventura de Miguel de Unamuno, *Colección El Gijón, Madrid, 1954, pp. 161-163.*

[4] *Alfonso Reyes,* Obras Completas, *vol. IV,* Letras mexicanas,

[5] *César González-Ruano,* ibid., *p. 162.*

En su juventud había estudiado Unamuno en Bilbao con el pintor Lecuona, que vivía en el mismo edificio que él. Al descubrir su poca capacidad para la utilización de los colores abandonó la pintura. Se conservan de esta época en la Rectoral de Salamanca, junto con su biblioteca, dos paisajes del país vasco, copiados de obras de Lecuona.

Cuenta de sí mismo Unamuno:

> Desde muy niño me adiestré en el arte del dibujo y luego en el de la pintura, y si he abandonado este último es por haber descubierto mis escasas aptitudes para el colorido. La línea y el claroscuro, sí, pero el color no; éste me era rebelde. Y no sé si es por esto que prefiero a los pintores que podríamos llamar claroscuristas, aquellos que pintan poco más que a blanco y negro, y no esos otros coloristas que degeneran fácilmente en colorinistas y cuyo arte decorativo no encaja del todo dentro de la severa y clásica pintura[6].

Ilústrese esta preferencia suya por la línea y el claroscuro con alguna cita que permita ver la proyección de su visión de la estética pictórica sobre su propia estética literaria.

> Negras nubes de nieve velan
> al blanco sol, sus razas hielan,
> tiembla la luz,
> y en la cumbre de la montaña,
> cojín la roca de la entraña,
> duerme la cruz.[7]

La precisa silueta de la cruz en la cima y el vocablo escueto, preñado de exactitud, no dejan lugar a dudas. El contenido semántico de la palabra vibra sin interferencias de otros términos ni de otras significaciones ocultas. Precisión no exenta de aspereza, que queda desencajada al atreverse a utilizar la metáfora «cojín la roca de la entraña», metáfora que es casi comparación y en la que el substituyente «cojín» va acompañado «por si las moscas» de lo substituido «la roca».

De esta etapa juvenil de su formación le quedó como legado la perspicacia de la observación del pintor, su actitud contemplativa; de su etapa madrileña le quedaría su afición a museos y exposiciones. «Es el Museo del Prado lo que más echo de menos de Madrid, casi lo único», nos cuenta, «sólo una forma de arte público, la exposición de cuadros y estatuas, me atrae la atención»[8].

Entre 1900 y 1923 escribió numerosos artículos sobre las artes plásticas que fueron recogidos bajo el título de «En torno a las bellas artes» en sus obras completas[9]. A través de ellos examinó Antonio Romera a Unamuno como crítico de arte y en ellos van a apoyarse las páginas presentes para examinar cómo se manifiesta su visión de la pintura en su estética literaria.

Los comentarios más extensos se refieren a los pintores siguientes: Darío Regoyos, Ignacio Zuloaga, El Greco, Velázquez, José Ribera, Juan Carreño Miranda, Joaquín Sorolla y Pablo Picasso.

Con motivo de la muerte de Darío de Regoyos escribió un artículo en *La Nación* de Buenos Aires en el que alababa en este pintor su amor a la tierra, el amor y

[6] *Miguel de Unamuno, «De arte pictórica», en* Obras completas, *vol. XI, Vergara S. A., Barcelona, 1958, p. 554 y 555.*

[7] *Miguel de Unamuno,* Canciones y poemas de Hendaya, II *(1929), núm. 709,* íbid., *vol. XV, p. 386.*

[8] *Miguel de Unamuno, «De arte pictórica»,* íbid., p. 554.

[9] Miguel de Unamuno, Obras completas, *vol. XI, pp. 541-624.*



la ingenuidad de sus cuadros llenos de luz, verde yerba y de la «llovizna irisada» de su «tierra vasca».

Este cielo de lluvia, doméstico,
que se abraza a la tierra y la mina;
este cielo sin sol, ciudadano,
este techo que ensueños cobija,

este cielo que se hunde en la cumbre
donde el hombre a sus anchas respira,
este cielo es el cielo de mi alma,
corre el agua a su cuna y se abisma.[10]

«Sencillos» ambos, «ingenuos» ambos, «hondamente humanos» ambos. Sin duda en estos versos como en la pintura de Regoyos se ve el «alma del hombre cuando se empapa de universo»[11]. «Pintor franciscano» llama a Regoyos el franciscano Unamuno:

Hablaba como un árbol; en sus hojas susurraba el aliento del Señor; endulzaba con su habla las congojas en que el hombre madúrase en amor[12].

Regoyos, uno de los mejores paisajistas españoles del siglo XIX. Unamuno, autor de *Andanzas y visiones españolas, Por tierras de Portugal y España,* y de cientos de páginas de poesía descriptiva, descripciones externas e internas. Recordemos sus *Rimas de dentro.* Para él, «los paisajes son propios estados de conciencia»[13]. Se trata de humanizar de este modo a la naturaleza:

Sus hondos ojos azules
daban azules al cielo;
amarillo primavera
se despejaba sereno
por el follaje dormido,
y era la vida un entero
vivir de Dios; por el río
soñaban en claro espejo
ensueños de la montaña
abrazados con el cielo...

De Ignacio Zuloaga nos habla Unamuno en cuatro artículos: «Zuloaga el vasco» *(La Nación,* Buenos Aires, 25-V-1908); «De arte pictórica» *(La Nación,* Buenos Aires, 21-VII-1912); «La labor patriótica de Zuloaga» *(Hermes,* Bilbao, agosto 1917, año I, núm. 8), y «Filósofos del silencio» *(Los Lunes del Imparcial,* Madrid, 1-II-1915)[15]. De la apasionada defensa del pintor vasco y de los criterios usados para su evaluación parece desprenderse un Unamuno lleno de concomitancias con el pintor, que se dibuja en estos escritos casi como su «alter ego». Ambos vascos y ambos con una postura semejante en su españolismo. Ambos austeros, místicos, castizos, amigos del claroscuro, religiosos, trágicos, sombríos, fuertes, graves, intrahistóricos. «De mí sé decir —habla Unamuno— que la visión de los lienzos de Zuloaga me han servido para fermentar las visiones que de mi España he cobrado en mis muchas correrías por ella, y que cotemplando

[10] *Miguel de Unamuno,* Canciones y poemas de Hendaya, I, *(1928),núm. 470, en* Obras Completas, *vol. XV, p. 291.*

[11] *Miguel de Unamuno, «Darío de Regoyos»,* La Nación, *Buenos Aires, 16-XII-1913, en* Obras completas, *vol. XI, p. 577.*

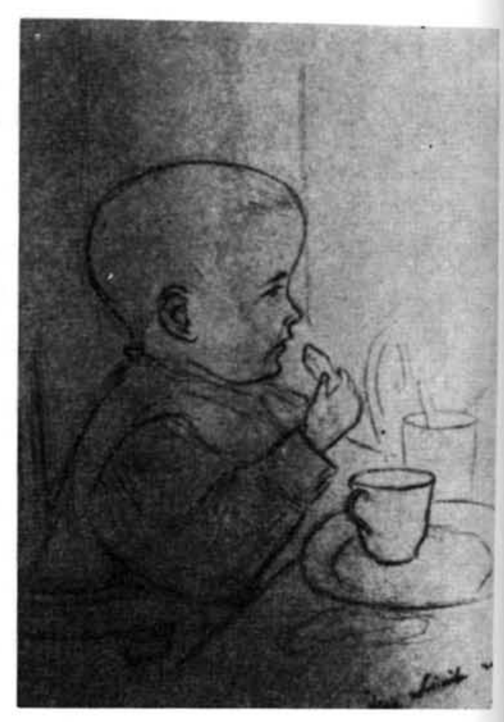
[12] *Miguel de Unamuno,* Canciones y poemas de Hendaya, I, *núm. 473,* ibid. *p. 292.*

[13] *Miguel de Unamuno, «Darío de Regoyos», en* Obras completas, *vol. XI, p. 585*

[14] *Miguel de Unamuno,* Romancero del destierro, *(1927), en* Obras completas, *vol. XIV, p. 652.*

[15] *El primero en* Obras completas, *vol. XI, pp. 546-554; el segundo, p. 554-571; el tercero, pp. 609-615; y el cuarto, p. 603-608.*









Dibujos de Unamuno



esos lienzos he ahondado en mi sentimiento y mi concepto de la noble tragedia de nuestro pueblo, de su austera y fundamental gravedad, del poso intrahistórico de su alma»[16]. Observemos la puesta en práctica de esta visión en los versos siguientes:

Tierra llena de infanzones,
ya la villa del burgués
te ha apagado los tizones
del fogón; tu feligrés
perdió la patria soñada
en que abrevaba al merino
y en que oía en la tenada
al pasar el peregrino.[17]

Sirvámonos de la pregunta que él mismo hacía y apliquémosla a los versos citados:

¿No está ahí Zuloaga sacando a luz con su pintura las entrañas eternas de Castilla? [18]

El misticismo, el recogimiento, el uso de los tonos fríos, el monólogo con Dios, las figuras severas, rígidas y la «instantánea luz deslumbradora de un relámpago» configuran la pintura de Doménico Teotocópulos y muchos versos de don Miguel:

En el herrín y verdín y hollín del Greco
de Toledo, ceniza de verdad,
—tierra y cielo se roñan— dice el eco
«hágase luz» en sempiternidad[19]

Según Unamuno, el Greco intenta «consustanciar» el espíritu, el paisaje y el paisanaje para construir la «expresión gráfica del alma castellana».

El hombre de la mano al pecho,
carne y sangre de luz terrena,
hidalgo del arte, es un hecho
con alma de espíritu llena[20].

Al Greco también le dedicó Unamuno unas penetrantes páginas[21]. No es extraño observar que a través del Greco, Unamuno llega a Calderón, al Calderón de *La vida es sueño.* La gran preocupación unamuniana de *Niebla, San Manuel Bueno, Mártir* y otras muchas obras, es la inmortalidad o la anulación de la existencia en la sustancia de los sueños. Ve en el Greco un «naturalismo espiritualista» místico y medieval, hombres abstraídos como visiones en luces de ensueño, en una búsqueda de la eternidad espiritual, de la presencia de Dios. Sus figuras, como Unamuno mismo «se atormentan y retuercen dentro de sí mismos, y se alargan y parecen querer subir al cielo»[22].

Espejo que me deshace
mientras en él me estoy viendo;
el hombre empieza muriendo
desde el momento en que nace.
El haz del alma te ahuma
del humo al irse la sombra

[16] *Miguel de Unamuno, «La labor patriótica de Zuloaga»,* Hermes, *agosto de 1917, en* Obras Completas, *vol. XI, p. 611.*

[17] *Miguel de Unamuno,* Canciones y poemas de Hendaya, III *(1930), núm. 1.431, en* Obras completas, *vol. XV, p. 640.*

[18] *Miguel de Unamuno, «La escultura honrada»,* La Veu de Catalunya, *en* Obras completas, *vol. XI, p. 574.*

[19] *Miguel de Unamuno,* De nuevo en España, *III (1932), núm. 1.596, en* Obras completas, *vol. XV, p. 728.*

[20] *Miguel de Unamuno,* De nuevo en España, *III (1932), núm. 1.597, en* Obras completas, *vol. XV, p. 728.*

[21] *Miguel de Unamuno, «El Greco»,* En torno a las bellas artes *(1900-1923), en* Obras completas, *vol. XI, pp. 587-598.*

[22] Íbid., *p. 590.*



con su secreto te asombra
y con asombro te abruma[23].

Además del Greco se sirve Unamuno de tres pintores barrocos, Velázquez, Carreño Miranda y José Ribera, para copiar su tenebrismo y divagar sobre la temática del sueño. Los bufones de la corte, que como el «Bobo de Coria» fueron pintados por Velázquez (temática en la que insiste Zuloaga con su pintura *El Botero de Segovia*) son una ocasión para dibujar el sueño de la ingenuidad y de la inconsciencia. La pesadilla queda para él reflejada en el *Retrato de Carlos II* de Carreño Miranda, que plasma en él la decadencia de la dinastía y de España con ella. *El sueño de Jacob* de José Ribera expresa el sueño místico de la realidad idealizada. A través de este examen de los sueños, tema eminentemente barroco, se sumerge Unamuno en la búsqueda del alma de España, de su misticismo, de su idealismo.

Para Unamuno estas son «tres caras de nuestra historia de siempre»[24] A través del arte no sólo se puede profundizar en la intrahistoria de España sino que se pueden identificar los principios rectores de nuestro espíritu: «De la estética de nuestro arte, sobre todo del pictórico, surgirá lo mejor de la filosofía de nuestra alma».

El tenebrismo de Unamuno, las nieblas de su espíritu, los claroscuros de su alma a los que nos referimos al comenzar estas páginas provienen de su apreciación del barroco además de su capacidad para el dibujo e incapacidad para el color. Al hablar de Ribera dice: «Con luces y sombras creó Ribera un sueño de vida»[25]. Y gracias a los contrastes de luz, el Cristo de Velázquez es «bastante reproductible»[26]. Este cuadro inspiró su bellísimo, extenso y heterodoxo poema «El Cristo de Velázquez» a semejanza de las oraciones del Vía Crucis. Este poema en blanco y negro es un conjunto de meditaciones provocadas por la contemplación de la obra del pintor real. Tal vez en esto consistiese el arte descriptivo de Unamuno: en un «Vía Crucis». Ante un cuadro, un paisaje, un retrato, un hecho histórico, la pluma se eleva en una exaltación, una meditación, una introspección, un agónico rezo. Además de la conciencia intrahistórica de la españolidad, y del tenebrismo, extrae del barroco Unamuno la sobriedad, la simplicidad de los trazos, la nobleza de sus retratos, la espiritualidad.

De dos pintores podemos servirnos por la vía de la negación para definir la obra de Unamuno: Sorolla y Picasso. Del primero, aunque admitiendo el valor de sus obras, se nos revela Unamuno como el polo opuesto. Del segundo no sólo se muestra opuesto sino antagónico.

Sólo con sorpresa se puede leer que Antonio Romera incluya a Sorolla entre los pintores preferidos de Unamuno, «cuyos gustos lo llevan a preferir la pintura de Regoyos, Joaquín Sorolla e Ignacio Zuloaga»[27]. Cierto es que no faltan en sus páginas palabras de alabanza y que existía un contacto personal entre ambos, que lo llama «gran pintor»[28] y que admite tal vez a regañadientes, «es, sin duda, el pintor español que más gusta en España, y también el que gana más dinero con su arte»[29].

Sorolla es la antítesis de Unamuno: luminoso, alegre, vital, sensual, lleno de salud. Unamuno nos cuenta una anécdota que ilustra esta antítesis:

[23] *Miguel de Unamuno,* De nuevo en España, *V (1934), núm. 1.718, en* Obras completas, *vol. XV, p. 795.*

[24] *Miguel de Unamuno, «En el Museo del Prado ante el Carlos II de Carreño»,* Los Lunes de «El Imparcial», *Madrid, 17-I-1919, en* Obras completas, *vol. XI, p. 619.*

[25] Ibid., *p. 618.*

[26] *Miguel de Unamuno, «De arte pictórica», en* Obras completas, *vol. XI, p. 555.*

[27] *Antonio Romera,* ibid., *p. 51.*

[28] *Miguel de Unamuno, «De arte pictórica», en* Obras completas, *vol. XI, p. 557.*

[29] *Miguel de Unamuno, «De arte pictórica», en* Obras completas, *vol. XI, p. 562.*



En una de mis recientes conversaciones con Sorolla... se me quejaba de esa predilección que parecen tener otros pintores por buscar lo trágico y lo triste de nuestra patria, lo que pasa comúnmente por manifestaciones de su decadencia, aunque sobre esto de lo que la decadencia sea, habría mucho que discutir. Busca él, en cambio, cuanto represente salud, alegría, fortaleza y sanidad de vida y lo pinta a pleno sol. Hasta en aquellos pobres niños enfermos que van, bajo un chorro de luz de sol, a bañar sus cuerpecitos escuálidos en el mar redentor, se ve una tendencia a la salud. Y aún hay más, y es que Sorolla, en sus excursiones artísticas a través de los campos y pueblos de España, ha creído observar que la preocupación dominante de nuestro pueblo es el goce de la mujer, o si se quiere la lascivia. Yo no lo entiendo así[30].

El país vasco que descubre Sorolla en sus viajes y en sus pinturas de la Hispanic Society de Nueva York es «un país vasco de gente bulliciosa y alegre, que come mucho, bebe mucho más, baila cuanto puede, se divierte a todo pasto y tiene toda la afición a las faldas que se puede tener en cualquier otra parte»[31]. Ante esta visión optimista, Unamuno nos advierte que hay «debajo de él... otro aspecto, más austero y acaso más sombrío»[32]. Para él, en el país vasco «la preocupación religiosa es acaso más honda que en ninguna otra región de España, desde luego muchísimo más que en la pagana Valencia, patria de Sorolla, quien por su parte ni ve ni siente grandemente el aspecto religioso cristiano de las cosas y los hombres»[33]. Para Unamuno se puede ser cristiano o anticristiano, pero el paganismo es un ingrediente de la superficialidad. Para él, la vida contiene una realidad más severa, más oscura.

De la contraposición de Zuloaga y de Sorolla se sirve para exponer su teoría de las varias Españas e incluso su clasificación de la pintura española moderna en dos tendencias: la vasco-castellana y la valenciano-andaluza. «Lo austero y lo grave, lo católico de España, en el más amplio y hondo sentido de la voz catolicidad, halla su expresión en los cuadros de Zuloaga no sólo por la elección de asuntos, ni aún siquiera principalmente por ellos, sino por la manera sobria, fuerte y austera de ejecutarlos, por su severo claroscuro. Y la otra España, la España que podríamos llamar pagana y tal vez en cierto sentido progresista, la que quiere vivir y no pensar en la muerte, ésta encuentra su otro pintor en Sorolla»[34]. Unamuno, que habla con despego del «chichón del humor» en la literatura, y que salió huyendo de una ciudad que le había sido descrita como bulliciosa y de habitantes alegres, se identifica con la España de Zuloaga, no la de Joaquín Sorolla.

Por último, aunque Unamuno había elogiado un dibujo publicado por Picasso en *Arte Joven* (1901) titulado «El portal», se muestra junto con Regoyos enemigo del cubismo y califica la pintura de Picasso de insincera[35]. Al igual que contrapone a Sorolla y Zuloaga, Picasso es para Unamuno la antítesis de Regoyos. Califica a la pintura de Picasso de «algebraica, cerebral, es decir, no pictórica»[36], de haber sido hecha para «llamar la atención», para «dar que hablar», para «épater le bourgeois», y «ser el juguete de moda entre los *snobs blasés*». Pero su acusación más fuerte es la de la «insinceridad artística llamativa»[38] de su pintura. Aunque Unamuno se atreviese a la experimentación en sus «nivolas», lo hacía motivado por una búsqueda de la

30 Íbid., *p. 562.*
31 Íbid., *p. 563.*
32 Íbid., *p. 563.*
33 Íbid., *p. 563.*
34 Íbid., *p. 566.*
35 Íbid., *p. 568.*
36 Íbid., *p. 569.*
37 Íbid., *p. 567.*
38 Íbid., *p. 568.*

sinceridad, sinceridad que consiste en poner el alma al descubierto en sus escritos, en «carne viva».

> Dejar un grito, nada más que un grito,
> aquel del corazón cuando le quema
> metiéndosele el sol, pues no hay sistema
> que diga tanto. Dice el infinito...[39]

A través de los pintores que comenta, Unamuno nos va revelando rasgos consustanciales de su propia literatura, nos va dibujando su propio estilo: la sinceridad, la preferencia por el claroscuro, lo trágico, lo grave y lo austero, la esencia cristiana del alma española, el tenebrismo, la temática del sueño y la muerte, la intrahistoria, el casticismo, el realismo, la sobriedad, la nobleza, la espiritualidad, el misticismo y el retorcimiento agónico ante la existencia, el vasquismo, el españolismo, la búsqueda de las esencias castellanas, el amor a la tierra, la ingenuidad franciscana del paisaje, el reflejo del paisaje en la conciencia.

En una de sus novelas, *Abel Sánchez*, la pintura se convierte en vehículo de su filosofía. Uno de los retratos hechos por Abel, el de una paciente de Joaquín, le impresiona a éste porque en él «estaba viva en el retrato, más viva que en el lecho de la carne y hueso sufrientes. Y el retrato parecía decirme: 'Mira, él me ha dado vida para siempre. A ver si tú me alargas esta otra, de aquí abajo"[40]. La pintura puede dar vida, puede «poner en pie hombres vivos y eternos».

En algunos de los artículos que escribió sobre las bellas artes hay comentarios que parecen establecer la preeminencia de la pintura sobre la literatura. No obstante, en *Abel Sánchez* es interesante destacar el triunfo de Joaquín sobre Abel en una escena que supone la superioridad de la literatura sobre la pintura. Joaquín con su discurso en alabanza de ella consigue ensombrecer el cuadro que de Caín y Abel ha hecho su amigo Abel Sánchez, que llega a admitir:

> Joaquín, lo que acabas de decir vale más, mucho más que todos los cuadros que he pintado, más que todos los que pintaré. Eso, eso es una obra de arte y de corazón[41].

Lo que había dicho Joaquín se resume en la última frase de su discurso: «¡Este cuadro es un acto de amor!»[42].

Blanco Aguinaga ha dedicado un extenso e inusitado libro a *El Unamuno contemplativo*[43]. Este estudio de los principales temas y símbolos recurrentes del Unamuno contemplativo sirve como manifestación de nuestras breves observaciones sobre la pintura. Como ese cuadro de Abel, las descripciones del Unamuno contemplativo, del Unamuno pintor son «un acto de amor». Decía un campesino al hablar de sus propias preferencias culinarias que «De los productos del mar, lo mejor es el jamón». De don Miguel de Unamuno, podríamos decir que lo mejor que nos ha dejado como pintor es su obra literaria.

Nicolás Toscano

39 *Miguel de Unamuno,* Poesías sueltas *(1894-1928), LXXIX, «En horas de insomnio», 3, en* Obras completas, *vol. XIV, p. 844.*

40 *Miguel de Unamuno,* Abel Sánchez, *en* Obras Completas, *vol. II, p. 1.031.*

41 Íbid., *p. 1.051.*

42 Íbid., *p. 1051.*

43 *Carlos Blanco Aguinaga,* El Unamuno contemplativo, *El Colegio de México, México, 1959.*



Las causas perdidas

La guerra dio al amor el tajo fuerte.
Antonio Machado

Yo era de la grey de los novicios
que van por lana y salen trasquilados.
Me senté a esperar el cadáver de mi enemigo
pero vi pasar sus tropas victoriosas
por naciones de escombros y arcos del triunfo,
ojos de la aguja que atraviesa el altivo
camello de su ambición.

Serví a Saladino y al zar de las rusias;
bajo el cierzo, mi galón, en mi uniforme
de limpia estameña lucía la insignia del Sol Naciente.
Conduje sus carros de combate por campos de algodón
y a los elefantes de Aníbal
rumbo a la cordillera de los gorriones.
Llevo tatuado el rostro de una armenia
sobre la cicatriz de sus arañazos.

Pedí pares y nones: salió el canto de la moneda.
Me afilié al Partido cuando no se cobraba.
Buscaba a Salomón y el juez de la horca
me prendió por cuatrero.
Moví los banderines para que despegara Enola Gay
y sobre las cuádrigas del César
asolé el cancán de la noche parisina
marcando marcialmente el paso de la oca.

Me alié con el Gran Turco y ganó el Papa;
a la fuerza me embarcaron en la Invencible,
mientras huían las ratas y los contramaestres.

De los Tercios de Flandes salí malherido,
confié de firme en el Caballo de Troya
y en el gran padre blanco. Me alisté de artillero
en pleno zafarrancho del Afrika Corps.

Yo era el húsar de la reina que robaba caramelos
y tuve patente de corso aunque ya no hubiera galeones.
Ví morir a los héroes con la botas puestas
y recibí cuatro plumas de un lancero bengalí
que arrasó la biblioteca de Constantinopla.
He vivido en los sórdidos barrios de la buena muerte,
libé el jugo de la derrota añeja que nunca perdona.

Atraqué el fondo de la Reserva Nacional
y no quedaba un céntimo.
Ahora soy el anarquista que duda y se persigna
en las sucias ciudades donde el éxito prospera.
Destruí el mapa del continente hundido
y ensayo ante el espejo la postura del amor,
que es una elegante manera de perder.

Juan José Téllez Rubio



Antecedentes del canal de Panamá

La reciente crisis política de la patria de Omar Torrijos tiene su origen inmediato en tres palabras: canal de Panamá. Es hoy la manzana de la discordia. Mucho se ha dicho sobre los últimos sucesos del país caribeño, y se hace necesario reseñar los orígenes de la vía interoceánica, tan apetecida que dio lugar a que los Estados Unidos desmembraran, en 1903, a Colombia de su provincia de Panamá.

Aunque los trabajos de construcción del actual canal fueron iniciados el 1 de enero de 1880, a raíz de la firma del tratado Wyse-Salgar, que autorizaba a los franceses la realización y operación de la vía durante 99 años a través del istmo panameño, ya a principios del siglo XVI el Consejo de Indias, el organismo español encargado de dirigir el proceso de colonización en América, informaba al rey Carlos I de las ventajas que se obtendrían con la construcción de un canal en el área, por el río Chagres. Desde entonces los intereses envueltos en los planes por dotar al país de una vía acuática, han estado sujeto, como el de otros países de América, a los vaivenes del expansionismo económico y militar de las grandes potencias.

Carlos I, Felipe II y el canal

La historia del canal empieza en el mes de septiembre de 1513: Vasco Núñez de Balboa cruza el istmo de Panamá y descubre el océano Pacífico. La aparición de una ruta que comunicara con relativa rapidez a España con las costas del Pacífico, dio inicio a una campaña para sensibilizar a la Corte española acerca de la necesidad de construir un canal. Hacia 1530 el cronista Gonzalo Fernández de Oviedo se dirigía al rey en los términos siguientes: «Mire, Vuestra Majestad, qué maravillosa cosa y gran disposición hay para lo que se ha dicho, que el río Chagres, naciendo a dos leguas de la mar del sur, viene a meterse en la mar del norte.»



El interés de los colonizadores por la construcción del canal se manifestó tanto, que el licenciado Gaspar de Espinosa llegó a expresar que el «Chagres se navegará a muy poca costa, y será lo más hermoso y útil del mundo». De manera que cuando en 1556 decidió renunciar al trono y dar paso a su hijo Felipe, el rey Carlos I había expedido una Real Cédula en la que ordenaba al gobernador en tierra firme tomar «las medidas necesarias para definir minuciosamente todo lo relativo con la navegabilidad del Chagres y la posibilidad de completar el curso fluvial entre los dos mares».

Sucedió, sin embargo, que Pascual de Andagoya, encargado de los arreglos que dieran lugar a la construcción de la vía, en sus informes al monarca hacía hincapié en las dificultades con que se encontraría el proyecto, actitud ante la que reaccionaron indignados quienes habían abrazado la idea de la ruta canalera, cuyo vocero, Francisco Gómez de Gámara, proclamaba: «Dadme quien lo quiera hacer, que hacer se puede; no falte ánimo, que no faltará dinero, y las Indias, donde se ha de hacer, lo dan.» Es decir, quienes agitaban la idea de la ruta tenían muy presente que «no faltará dinero» y que allá en las Indias o territorios del Nuevo Mundo que colonizaba el imperio español, «donde se ha de hacer, o dan (el dinero)».

Pero más que interesarse, como su padre, por la expansión hegemónica del Estado español, Felipe II tenía mayores preocupaciones por la consolidación interna del país y la lucha en Europa contra el avance de la Reforma protestante. Además, al igual que en los territorios americanos, en el siglo XVI hubo grandes crisis económico-sociales en España. Todo ello explica el desinterés del nuevo monarca por el proyecto, y en claro desacuerdo con su realización, proclamaba que «El hombre no debe separar lo que Dios ha unido».

La propuesta de Jefferson

Al iniciarse el siglo XVIII, la idea del canal, más que a España interesaba a otros gobiernos y personalidades. Veían en su ejecución una manera de mejorar el comercio internacional. Hasta Thomas Jefferson, embajador de Estados Unidos en Francia a fines de este siglo, y luego presidente de su país (1801-1809), sostenía que eran óptimas las posibilidades de llevar a cabo la empresa del canal, y que España no debía perder tiempo en la realización del proyecto. Resulta curiosa la actitud de Jefferson: él había iniciado la política expansionista hacia el exterior, al enviar en 1803 barcos al mar Mediterráneo, a causa de conflictos con Trípoli, zona que fue bombardeada en 1804 por las escuadras norteamericanas. Además, en 1803 su administración compró a Francia, en forma fraudulenta, Nueva Orleáns, la desembocadura del Mississipí y la Luisiana. A finales del siglo XVIII los Estados Unidos dedicaban sus recursos especialmente a la consolidación interna.



La propuesta de Bolívar

El ambiente de agitación política de finales del siglo XVIII y principios del XIX como resultado del avance de las ideas liberales de la Revolución Francesa de 1789, provocó el enfriamiento de los movimientos que gestionaban con el gobierno de Colombia la construcción del canal. El tema volvió a tratarse cuando el Libertador Simón Bolívar, consciente de la incapacidad de España para emprender la obra, propuso que fueran entregadas a Inglaterra las provincias de Panamá y de Nicaragua «para que forme en estos países el centro del comercio del universo por medio de canales». Como Gran Bretaña tomó la propuesta con suma cautela (prefería mantener buenos mercados para sus manufacturas y no poseer territorios), el Libertador empezó a gestionar préstamos con los gobiernos de Inglaterra, Francia, Holanda, España y Estados Unidos. Tanto las luchas internas que dieron lugar al desmembramiento de la Gran Colombia, como la salida de Bolívar del poder y su muerte en 1830, determinaron el fracaso del proyecto.

El tratado de Mallarino-Bildlack

El 1834 se concedió la autorización de hacer el canal a unos franceses, cuya labor se frustró en el intento. En 1835, doce años después de anunciada la doctrina Monroe (1823), el presidente norteamericano Andrew Jackson enviaba a Panamá al coronel Charles Biddle para solicitar al gobierno de Colombia una concesión para construir un canal. Al negársele la petición, Biddle logró asociarse a unos criollos favorecidos con el proyecto. Pero ante las dificultades de las empresas europeas y criollas, los Estados Unidos insistieron y, al parecer, había llegado su oportunidad: el 12 de diciembre de 1846 su gobierno y el de Colombia firmaban el convenio Mallarino-Bildlack. Aunque, supuestamente, era un tratado de amistad, comercio y navegación entre los dos países, ese acuerdo se constituyó en una escandalosa concesión, como puede apreciarse en el inciso primero del artículo XXXV del Tratado.

Los colombianos garantizaban a los norteamericanos que «los ciudadanos, los buques y las mercaderías de los Estados Unidos gozarían en los puertos de Nueva Granada, inclusive la parte del territorio granadino generalmente llamado Istmo de Panamá, desde la más lejana extremidad meridional de éste hasta el límite de Costa Rica, de todas las exenciones, los privilegios y las inmunidades concernientes al comercio y a la navegación de que disfrutaban en aquel momento y pudieran llegar a disfrutar posteriormente, en cualquier tiempo, los ciudadanos granadinos, sus buques y sus mercaderías».

Los Estados Unidos, por su parte, «a fin de asegurarse para sí mismos el tranquilo y constante disfrute de dichas ventajas, y en compensación de los favores que obtenían en virtud de lo estipulado en los artículos 4.°, 5.° y 6.° del tratado, garantizaban

a Nueva Granada, positiva y eficazmente, por el convenio que firmaban, la perfecta neutralidad del antes mencionado istmo, como la mira de que el libre tránsito del uno al otro mar no fuera interrumpido o embargado en ningún tiempo futuro, mientras el tratado estuviera en vigor; y, en consecuencia, los Estados Unidos se comprometían a garantizar, de la misma manera, los derechos de soberanía y propiedad que Nueva Granada tenía y poseía sobre el mencionado territorio.»

Con este tratado, Estados Unidos pasó a adueñarse de parte de la soberanía de Nueva Granada, y más de medio siglo después, ese convenio se convirtió en el instrumento que usaron para imponer a Colombia unas condiciones que terminarían en la desmembración de su territorio, con la separación de Panamá, en noviembre de 1903, como se dijo antes.

Dos años después del Mallarino-Bildlack, se les autorizaba también la construcción y operación de un ferrocarril de la ciudad de Colón a Panamá, ruta que habría de facilitar el transporte rápido entre California, situada en la costa del Pacífico, y el Este de los Estados Unidos. Mientras tanto, franceses e ingleses continuaban las gestiones que les permitieran controlar el proyecto, cosa que lograron, por poco tiempo, en 1878.

El Mallarino-Bildlack fue modificado en 1868 por otro tratado, en que se otorgaba a Estados Unidos la exclusividad para construir un canal por Panamá. Había sido celebrado a instancias de William H. Seward, secretario de Estado en el gobierno de Andrew Johnson. Como tantos otros convenios promovidos por Johnson, fue rechazado por el Congreso, a causa de la pugna legisladores-Ejecutivo. Pero en 1872 una comisión investigadora, nombrada por el presidente Ulises Grant, determinó que era más factible construir un canal por Nicaragua. De ahí que cuando Colombia otorgó en 1880 el derecho para hacer el canal a una compañía francesa, encabezada por Ferdinand de Lesseps, el constructor del de Suez, el gobierno norteamericano consideró el hecho como poco amistoso hacia los Estados Unidos pues violaba la doctrina Monroe, pero la firma dueña del ferrocarril decidió venderlo a la compañía de Lesseps por 40.000.000 de dólares. Se cree que dada la disminución de viajeros por esa ruta, el ferrocarril no valía más de 5.000.000. Pero en 1898, con Theodore Roosevelt, se desempolvaría el viejo plan estadounidense de construir el canal por Panamá.

Hayes: «Un canal norteamericano»

En marzo de 1880, el presidente Rutherford Richard Hayes anunció que los Estados Unidos abandonaban la política que habían seguido hasta ese momento con respecto al canal, que era la de considerarlo como obra de interés común para todos los pueblos civilizados, en igualdad de condiciones. Ahora se declaraban en favor de «un canal norteamericano». Hayes lo explicaba así:



«Nuestro interés comercial, por sí solo, es mayor que el de todos los otros países, a la vez que las relaciones del canal con nuestro poder y nuestra prosperidad como nación, con nuestros medios de defensa, nuestra unidad, nuestra paz y nuestra seguridad, son materias de un interés preferente para el pueblo de los Estados Unidos.»

No valió para nada que Lesseps viajara a Norteamérica y tratara de convencer a la opinión pública estadounidense de las ventajas de su proyecto. Los gobiernos que siguieron al de Hayes, encabezados por James Abram Garfield y Chester Alan Arthur, mantuvieron la política que inició el primero respecto a la obra de Lesseps. No tuvieron que hacer mucho esfuerzo contra la compañía francesa: fracasó relativamente pronto. Los trabajos se habían iniciado el 1 de enero de 1880, y ya a principios de 1889 se suspendían por quiebra de la empresa constructora. Bosch lo explica en *De Cristóbal Colón a Fidel Castro, el Caribe, frontera imperial*, con estas palabras:

«La compañía de Lesseps fracasó por muchas razones: los obreros morían a millares a causa del paludismo, la fiebre amarilla y el cólera; la vida encareció tanto en Panamá, que se hacía difícil contratar trabajadores a base de salarios que no fueran muy altos; los gastos de la construcción del canal subieron enormemente debido a que los estimados de remoción de tierras se habían quedado cortos. Ese cúmulo de circunstancias adversas hizo bajar el valor de las acciones, lo que a su vez impidió que se vendieran las que estaban destinadas a aumentar el capital de la operación. La compañía, pues, se vio sin dinero y con una hoja de gastos altísima; así, entró en quiebra y hubo que ordenar la suspensión de los trabajadores.»

La Guerra de los Mil Días y la nueva República de Panamá

Fue después de su triunfo en la guerra cubano-hispano-norteamericana, en 1898, cuando los Estados Unidos colocaron en primer plano la obtención de un tratado para construir un canal por el istmo. Aprovecharon el estado de debilidad económico-social de Colombia, como consecuencia de la Guerra de los Mil Días entre liberales y conservadores. Al terminar la contienda, en noviembre de 1902, quedaban más de 100.000 muertos y un país en ruina. Los norteamericanos ya habían empezado a involucrarse en la zona, y obligaron a los contendientes a firmar un pacto a bordo de su buque *Wisconsin* surto en el puerto de Panamá. Uno de los oficiales sobresalientes de esa guerra se llamaba Manuel Antonio Noriega, quien escribió un libro sobre el episodio. Era tío-abuelo del antiguo jefe de las Fuerzas de Defensa.

La decisión de Washington de crear la nueva república comenzó estimulando un movimiento separatista. Al tiempo que incentivaban el sentimiento nacionalista contra Colombia, compraban en París las acciones de la compañía que había fracasado en 1889. Para ello formaron en 1898 la Compañía Americana del Canal de Panamá. Uno



de sus socios importantes era nada menos que el subsecretario de la Marina de Guerra, Theodore Roosevelt, que sería presidente de 1901 a 1909. El francés Phillippe de Buneau-Varilla fue encargado de comprar las acciones.

La conspiración estadounidense contra Colombia fue muy bien planeada en todos sus detalles. Contaba con el apoyo militar, económico y diplomático del presidente Roosevelt. Hasta llegó a haber un código de comunicación directa entre Amador Guerrero, el funcionario de ferrocarril que encabezaba el movimiento separatista panameño, y Washington. Fueron estacionados buques de guerra en las aguas del Pacífico y del Atlántico. La proclamación de la República se realizó el 3 de noviembre de 1903, justo el día en que se celebraban elecciones presidenciales en Estados Unidos. Roosevelt resultó reelegido. Dieciséis días después, el 18 de noviembre, los gobiernos panameño y norteamericano firmaban el tratado Hay-Buneau-Varilla, que concedía a este ultimo la construcción y operación del Canal. La Constitución de la nueva república autorizaba a Estados Unidos a intervenir militarmente en el país., «para imponer el orden y garantizar la vida de ciudadanos norteamericanos».

Ese tratado fue modificado sustancialmente por los acuerdos Torrijos-Carter de 7 de septiembre de 1977. Al parecer, Carter había ido muy lejos. Y entonces se inició una nueva etapa de la historia panameña, que en realidad comenzó del día de 1968 en que Omar Torrijos y un grupo de militares progresistas tomaron el poder.

Diómedes Núñez Polanco



Letino

Desde la ventana, Campaci sólo pudo distinguir el cuerpo delgado de un muchacho, como de veinte años o menos, que vagaba por la calle siguiendo el dibujo de las piedras. No era curioso que lo mirara en ese momento (Nora acababa de decir que el depósito del baño perdía agua), lo verdaderamente curioso era el uniforme; algo que, después de un minuto, hacía aparecer la imagen del muchacho como interpolada entre los edificios, como si hubiera sido el fruto de un equívoco. Tal vez la inclinación de la luz, el sol quebrado por el monte o la mole pedregosa del *palazzo* Porti, a sus espaldas. Campaci no supo, pero había algo vagamente confuso en la imagen, como si al verla no se comprendiera del todo la realidad.

Al rato pensó que era un vicio gratuito otorgar sentido a imágenes tan fugaces, tan alejadas de él, y que por fin, después de casi un mes de haberse abarrotado de ciudades europeas, ruinas y madonas renacentistas, tenía su habitación en el Hotel Samnita y podía mirar hacia afuera, hacia los grandes bancos y las columnas de la plaza, como alguna vez, en la infancia, habría hecho su propio padre.

Entonces ya no importaba el recuento de dólares, liras, ni la alarmante anemia de la tarjeta de crédito. Tampoco importaba Nora, que toda la semana (Campaci lo supo por sus ojos, porque al mencionar el viaje se le agrandaban los enormes ojos grises) había soportado la idea convencida de que era ridículo desperdiciar los únicos días libres del *tour* en un pueblito de montaña.

Sin embargo Campaci había ganado: en la madrugada de ese día, después de recorrer cientos de kilómetros de montes, bosques, rebaños de ovejas y pastores, habían cruzado el viejo puente de madera sobre el río Lete. Cuando subían por la primera calle, lo había sorprendido la manera violenta, desnuda, en que resumía la vida de su padre: una valijita colorada, en una dársena del puerto de Buenos Aires, veintiocho años y tres heridas de guerra confundiéndose con la multitud.

Después tuvo la inexplicable sensación de que hasta en el aire del pueblo perseveraba un acto de reverencia, de lealtad, como si cada piedra hubiera continuado el viejísimo rito de vasallaje con el castillo ruinoso de la cumbre. Y en vez de sentir que visitaba, sintió que estaba de regreso. En el atropellamiento de imágenes que permitía el micro, confundiendo tiempos y espacios, había vuelto a las mañanas de escarcha

en Villa Crespo; a los *Particulares 30* que siempre iba a comprarle, previo ensayo de vueltos en el patio, al kiosco de la calle Lavalleja; o al borde de una pileta de loza, donde tantas veces lo había mirado en piyama, con una navaja en la mano y la cara llena de jabón, para preguntarle si él también, de grande, iba a afeitarse.

Ahora, Campaci se cansó de esperar a su mujer. Bajó solo hasta el bar y se preocupó de conseguir una mesa frente a la ventana. Reconocía el escudo de bronce del *Comune*, el antiguo edificio de la cárcel y un fragmento de la plaza. Fugazmente, notó la ausencia del muchacho.

Nora tardó demasiado en bajar de la habitación. Tardó exactamente tres cafés y el trabajoso trámite de comprar un planito del pueblo a un viejo inescrutable. Después fue lenta en el almuerzo, y más lenta aún para subir a ese micro con el que, por fin, visitaron la iglesia, el cementerio del siglo XI y el castillo semiderrumbado.

Campaci se demoró en los graneros señoriales, en las caballerizas, en las celdas de una pequeña capilla donde estaban los restos de toda una familia noble. Después se alejó del grupo y de Nora para mirar el pueblo desde un promontorio. No habría podido explicar a nadie aquello, pero él había visto ese paisaje, allá, en una piecita gris de Villa Crespo, en boca de su padre. Había visto el azul diáfano del lago, los bosques de abedules, la gran cumbre del Matese envuelta en brumas y aquellos pequeños tejados en declive, amontonándose sobre las piedras, alrededor de un modesto campanario que llamaba a misa hacía más de cuatrocientos años. Todo encintado por el viboreo cristalino, restallante, de un dulce riachuelo sin memoria. Y así, mirando el pueblo como quien se mira las venas, entró nuevamente en los recuerdos. Revivió con los mismos ojos aquellas viejas historias de campesinos, de noches, de aullidos de lobos en el bosque, de tíos, primos, abuelos, todo lo que en Villa Crespo se había ido borrando después de la muerte del padre, transformándose en un retrato sobre el aparador de la cocina, en una escuela nocturna, en clases de contabilidad, en la monótona desilusión de llevar siempre unos pesos a la casa.

El resto de la tarde se perdió dentro del hotel. Campaci volvió a quedarse en el bar (Nora había decidido bañarse a toda costa, aunque hubiera poca agua) y a mirar constantemente hacia la calle. Entonces, sin explicarse cómo ni en qué momento, se topó de pronto con el muchacho, puesto de cuclillas junto a una criatura, ante un cordón desparejo de flores. A Campaci lo atrajo la figura de esa nena, tan agachada que la bombacha blanca, asomando debajo de la pollerita, casi tocaba el suelo. Tenía las manos aparatosamente entrelazadas, como solamente puede hacerlo una criatura, y miraba las flores con asombro, delante de los grandes borceguíes del muchacho. Al rato, apareció una mujer vestida de luto, con una mantilla oscura sobre los hombros. Alzó a la nena, pareció decir algo duro al muchacho, y se alejó por una calle transversal. Campaci pensó en la mujer y en la variación de otra imagen, una que había visto durante años, envuelta en los malvones del patio, en Villa Crespo. «Cualquier mujer de luto se le parece», pensó, porque esa ropa anticuada, los pobres zapatones, la mantilla oscura, habían sido el patrimonio de un millón de mujeres como su abuela.



El muchacho se quedó de pie, mirando la figura cada vez más lejana de la mujer. Y Campaci volvió a inundarse de ese signo secreto, equívoco, que infundía la luz en su uniforme.

Signo que terminó diluyéndose con la llegada de Nora, con el pelo todavía mojado de Nora acercándose a su mesa, diciendo que la ducha apenas si sudaba un goteo de desesperación, que tenía jabón hasta en la hipófisis y no veía la hora de estar en Madrid para ver a su tía Consuelo.

Después, en el comedor, los dos se trenzaron con un bodrio difícilmente masticable, mezcla de grasa de cerdo y zapatería italiana, que la cocina del hotel había bautizado «Assato all'Argentina» en su honor. El café se sirvió en una salita más íntima, y no nos pueblerina. Campaci se quedó con su taza a medio camino de la boca, mirando urda pintura que decoraba una pared. Y fue como algo roto, como una grieta e los ojos, recién entonces descubierta, ver aquellas pinceladas crudas formando un desfiladero y un prado hirviendo de ejércitos antiguos, tiendas de campaña y estandartes.

—Las Horcas Caudinas —dijo.

Nora levantó una ceja, miró la pared y siguió con su café. Pero Campaci acababa de recordar algo. Recordaba a su padre, la mano de su padre envolviendo la suya, y una lámina en una librería de Chacarita. Con asombrosa nitidez reprodujo la larga fila de soldados agachando la cabeza.

—¿Vos sabés quiénes eran los samnitas? —preguntó.

Nora lo miraba, elaborando su escueto e infalible mohín de impaciencia.

—Hace diez años que me lo venís contando.

Pero había algo que Campaci nunca había contado, un episodio que necesitó enterrar desde muy chico. Su padre lo había llevado de paseo por Chacarita. (Ya estaba enfermo; podía notarse en el paso, levemente rígido, y en la mirada gris.) En la librería, le mostró una lámina donde había soldados romanos desarmados, que pasaban debajo de una horqueta fabricada con lanzas, ante una multitud de soberbios enemigos. «Esos —le había dicho— son los samnitas, humillando a los romanos que les hacían la guerra. Los samnitas eran de mi pueblo, y pelearon más de cien años antes de que les ganaran los romanos».

Campaci miró a su mujer, el perfil un poco fatigado de su cara, emergiendo de la maroma de pelo oscuro, y siguió para sí mismo el resto de la historia. Escuchó su propia voz pidiendo la lámina y preguntando, al rato: «Papá, por qué somos pobres». «Porque no tenemos plata, hijo». Su padre sonreía. Entonces volvió a pensar, exactamente como entonces, que eso no explicaba el ser pobres, lo definía, pero no decía por qué aquella lámina con los samnitas iría a parar a otro chico o a la basura y no a él, que era hijo de un samnita.

Su padre, la cara gris de su padre, recordó entonces que una vez, a principios de la guerra, le había regalado a un argentino una estampa con esa escena. Era también una acuarela, pero del tamaño de una postal. Y había terminado su relato con unas



palabras que a Campaci lo pusieron peor: «Si no se la hubiera dado a él —le dijo— ahora te la quedabas vos».

En el camino de vuelta, Campaci preguntó si no podían buscar a ese hombre para que les devolviera la postal; si no estaría la dirección en la guía de teléfonos; si no podía decirle, por lo menos, cómo era. Imaginaba a su padre más joven, el brazo musculoso agitando una espada, la coraza de bronce desafiando a los romanos, y en cada hombre, por todas las calles de Villa Crespo, había tratado de ver al argentino que tenía su postal.

—Qué habrá pensado mi viejo —dijo después de un rato— para irse de un lugar así.

Nora no contestó, o contestó a la manera suya: una leve inclinación de la cabeza, la mirada desde abajo, los labios afanosamente cerrados.

Campaci buscó en el mapa la ubicación de la casa de su padre. Tardó bastante, porque muchas de las calles que había oído mencionar tenían otros nombres y otras habían dejado de existir para siempre después de algún bombardeo. Pero además, porque él tenía una idea más que imprecisa del sitio. Al fin, hizo un circulito sobre el mapa, lo rellenó con una pequeña cruz y dijo:

—Acá está: *Corso Marconi* y *Via dei Poveretti.*

Volvió a contar, también por enésima vez, el aspecto que la casa de su padre tenía en las fotografías. El gran techo gris, a dos aguas, las ventanas del primer piso, los gruesos arcos de los almacenes, cavados en la roca viva.

Nora dijo que fueran a la cama, que ahí le iba a mostrar lo que era roca viva. Campaci decidió tomar otro café y subir al rato. Cuando la espalda de Nora desapareció en el primer piso, salió del hotel como quien se arranca un vendaje. Había decidido algo unas horas atrás, pero todavía no se daba cuenta. Sólo percibía el aire filoso de la noche, el hondo derrame de estrellas sobre las piedras y la rara quietud, como un estancamiento, que perpetuaba en todo su enigma los viejos edificios. No encontraba la esquina de la casa, pero estaba dejándose llevar por esa red de estrechas callecitas sin veredas, casi ahogadas bajo el peso de tantos aleros y balcones. Emocionado, confuso, subió y bajó escalinatas que morían en patios de piedra, caminó por pasillos para desembocar en pasadizos ciegos de los que sólo guardó la impresión de una ventana iluminada, una cariátide rota, y aquella luna redonda, repentinamente pálida, incapaz de ahogar a las estrellas, que bañaba apenas un portal antiguo, una inscripción en latín o el aleteo inmóvil de un águila sobre su columna romana. Al mismo tiempo, un recuerdo demasiado dormido iba subiéndole a la memoria, a veces fragmentado; por momentos, luminoso como la revelación de Dios. Campaci se sentía vivo, se sentía solo y vivo y enormemente ansioso de gastar esa vida, mientras el recuerdo de una placita de Buenos Aires terminaba de armarse en su memoria y le hablaba de una tarde invernal, un grupo de hamacas embarradas y un viejo con un enorme atado de globos. Ahora podía recordarlo: el día más hondo de su vida, cuando acompañó a su padre al hospital para que lo revisaran, después de la operación. En realidad no había querido hamacarse, ni tener un globo, sino simplemente estar con él,



porque había escuchado algo en el pasillo del hospital, veinte días antes, y creyó que iba a morirse en la operación. Tampoco había podido hablar; sólo tenerle la mano, para que pasara el tiempo, todo el tiempo del mundo. Su padre lo había entendido. Después de un largo hueco de silencio, le preguntó:

—¿Cómo te llamás?

—Alberto.

—¿Y el apellido?

—Campaci.

—¿Y qué quiere decir «Campaci»?

El no sabía. Sólo sabía que su padre tenía una voz extraña esa tarde, una voz muy baja, de secreto, una voz infinitamente dulce.

—En el dialecto de mi pueblo, quiere decir: «Vivid». «Vivan».

Después habían hablado de Italia, de un lago y unos bosques y Campaci creyó ver en la tarde, y en ese banco donde hablaron, los signos más evidentes de algo cercano a la resurrección.

Al fin, seguro de estar irremediablemente desorientado, Campaci desembocó en una cuadra, algo así como un enorme mercado al aire libre, donde había una fuente y grandes argollas de hierro, que siglos atrás habrían servido para amarrar carros o mulas. Al fondo, los arcos de sombra de un edificio y una especie de tablado monumental e inexplicable, que bien pudo haber sido un teatro o un patíbulo, rodeado por gruesos bancos de piedra.

En uno de los bancos, Campaci descubrió al muchacho.

Era difícil ver en la penumbra, pero pudo componer la imagen de su cuerpo sentado, las manos escondidas en los bolsillos de un enorme sobretodo, una gorra o algo parecido cubriéndole parte de la cara y la chispa de un cigarrillo entre los labios. Casi al mismo tiempo, un anacrónico cartel, sobre un muro, que decía: «Mateotti vive».

Campaci contuvo la angustia. Solo, perdido en las calles de un pueblo perdido, ante la soledad de un muchacho en cuya estampa intuía algo desplazado, al margen de todo. Ensayó un par de veces su italiano básico y caminó hasta el muchacho. Dijo:

—Perdone, podría indicarme el camino al hotel... —no alcanzó a decir «Samnita».

El muchacho se había puesto de pie y Campaci supo que tenía que sentarse. Miró la boina, el distintivo del *Grupo Folgore* de paracaidistas, el sobretodo demasiado grande para su cuerpo. Otra vez el cartel: *Mateotti vive,* y la expresión de esos ojos, la nariz aguileña, la forma peculiar del labio inferior, partido al medio por una leve cisura.

Era increíble. Campaci recordó fotografías y tantas historias narrando el hambre de los sitios ocupados en Albania, la encandilada sed de una marcha y contramarcha por los desiertos de Africa, las heridas, los hospitales, la ocupación alemana de su tierra. Y de golpe tuvo la extraordinaria revelación de que había llegado a un pueblo hecho de tiempo, de un oscuro y cíclico tiempo de eternidad, dócil e inmutable como el alma de esa noche.

El muchacho dijo, en un italiano límpido:

—Qué hotel busca, señor.

A Campaci le tembló la garganta. Dijo: Hotel Samnita —y el muchacho uniformado preguntó si era extranjero.

—Argentino —dijo él.

El muchacho alzó las cejas en un gesto de admiración.

—Mi madre dice que si no me hago matar, me vaya a la Argentina.

Campaci no tenía clara la fecha. Pensó: «1939, 40 ó 41», pero supo que de todos modos iba a ser inútil decir algo, que todo estaba dado, escrito en esa calle. Y que tal vez otra mirada descifraba en las piedras los episodios de esa vida casi anónima. Pensó que ese muchacho aún no sabía de esquirlas de granadas, de obuses, ni de que alguna vez iba a ser capaz de ofrecerse como rehén a cambio del hermano, la mañana en que apareció muerto un suboficial alemán. El mundo de ese muchacho era una Europa peligrosa, una España recién salida de la guerra civil, una Polonia y una Checoslovaquia cubiertas por la svástica, e Italia inyectada con el virus ceniciento y frenético de la Roma Imperial. Era increíble.

—Alberto —dijo, y le tendió la mano.

El muchacho se la estrechó.

—Campaci —respondió—. *Davide* Campaci.

El sintió extraña la mano del muchacho. Era delgada, más pequeña incluso que la suya. Era la mano de un chico. Y sin embargo, el joven que estaba delante de él algún día le tomaría su mano, y la pequeña mano de Campaci se vería rodeada, envuelta, cobijada en la gran mano de ese muchacho. Algún día que ya había pasado.

—Mi madre no soporta la idea de que me manden al frente —dijo el muchacho—. Hoy me pidió que no los viera. No pude despedirme de mi hermana.

Campaci se quedó en silencio, mirando hacia todos lados como para fijar las imágenes en ese instante. Recompuso la escena de la tarde: la mujer de luto, las manitas entrelazadas, tal vez, de su tía Claudia. Todo eso era real, la mujer, el saludo cálido del joven. No había falla, ni quiebra visible. Sólo esa luna vieja, lenta y pálida, cuya luz pegaba en las piedras e iluminaba la fuente, en la que descubrió una cabeza de Medusa ahogada en verdín.

Su padre había muerto una noche así, tres días después de que hablaran en la plaza, con la cara, con la mirada gris y ausente, debajo de un crucifijo de latón.

—Mi padre murió en Argentina —dijo de golpe—. Nunca pudo volver a Italia.

El muchacho miraba hacia la cumbre.

—Es triste —contestó, siguiendo el imperceptible rompecabezas de la noche, tan detenida que el humo del cigarrillo los rodeaba suavemente, apenas barrido por las respiraciones.

—Cuando vengo a este sitio —dijo— me olvido de la guerra. Vuelvo al pueblo de cuando era chico, cuando buscábamos huevos de águila en el monte y nos bañábamos en el lago.



Campaci volvió a ver el cartel: *Mateotti vive* y creyó recordar. Recordó esa misma voz hablando de los fascistas, de la violencia, y de un mártir del socialismo. Giacomo Mateotti.

—¿Qué sitio es éste? —preguntó.

—Lo llaman *Plaza Samnita* —dijo el muchacho—. En este lugar los samnitas devolvieron rehenes a los romanos, al fin de su tercera guerra.

Campaci recordó de nuevo la pintura. Los soldados con las manos a la espalda, pasando debajo de las lanzas. Eso había sido en otro sitio, en las Horcas Caudinas, o en una librería de Chacarita, cuando él, con muchos años menos, le había preguntado por qué eran pobres.

—Fueron valerosos, los samnitas —dijo el muchacho—. Pero perdieron la guerra, al final.

Se quedó pensativo unos segundos y después tiró el cigarrillo en la fuente.

Campaci miró la cabeza de Medusa, repleta de verdín y de serpientes, maltratada, eternamente muerta bajo el agua. Y de pronto creyó ver sombras a lo lejos. Parecían marchar contra los muros, sin un solo ruido, sin alterar el frágil abanico con que los miraba el cielo.

—Mi hermano se hace el enfermo —dijo el muchacho—. Se orina todo el tiempo los pantalones, para que no lo trasladen.

Campaci sonrió. Era cierto, entonces.

—El miedo es contagioso —dijo después el muchacho—. Anteayer, estuve a punto de volarme un dedo del pie, con tal de no ir al frente. —Miró a Campaci un poco avergonzado—. Lo peor es no saber cómo será uno, cómo será cuando... —Hizo una minúscula sonrisa, donde había algo de angustia—. ¿Usted cree que ganaremos?

Campaci no contestó.

El muchacho se quedó mirando el cartel del muro.

—Italia está enferma —dijo—. Aunque pase la guerra, no sé si podré volver a este pueblo.

Campaci habría querido describirle aquella pensión rasposa de la calle Venezuela, donde le contaron que su padre, todavía soltero, ponía la única camisa debajo del colchón, para que se planchara, y donde se tumbaba a la noche, después de haber trabajado como buey en una fábrica de baterías.

—Es triste desterrarse —dijo.

—¿Sabe por qué se llama «Letino», el pueblo? —el muchacho se había apoyado en el borde de la fuente y miraba el cadáver de Medusa—. Este era el límite de la Magna Grecia. Para este lado, cruzando el río, desterraban a los ciudadanos caídos en desgracia. Por eso lo llamaron Lete, de Leteo, río del olvido. Y al pueblo que se formó con esos desterrados, con los sin patria, lo llamaron Letino.

Campaci pensó que, en cierto modo, él también era un desterrado. Y recordó algo, una frase, que había escuchado de chico en un pasillo de hospital. Una frase trunca, sobre la acción del plomo en el organismo de un hombre. «Saturnismo», había dicho un doctor. Plomo en la sangre, en los huesos, en todos los tejidos. Su padre había sido maestro, *maestrino* en Italia, antes de la guerra, y obrero en una fábrica de baterías, en Buenos Aires. Y había enfermado de eso, de saturnismo.

Pero todo iba a pasar así, sin una leve variación, o ya había pasado. Ahora ese muchacho que estaba frente a él lo miraba como nunca antes ni después lo había hecho. Esperaba una palabra. Esperaba de él algún consejo.

—En el adiestramiento —dijo el muchacho— una vez apareció un oficial con cuatro condecoraciones. Era de tierra, y famoso. El oficial quería probar un paracaídas. Le aconsejaron que subiera a la torre de ejercicios, primero. El tipo subió, ofendido, y cuando estaba arriba, se congeló, no pudo saltar. Miraba la lona, abajo, y decía: «no, no...».

Campaci no supo qué decirle.

—El miedo —dijo el muchacho— es que en el frente me pase lo mismo que a ese hombre.

Campaci metió un dedo en el agua de la fuente. Y se extravió mirando la onda, la luz lunar sobre la onda, moviendo el rostro de Medusa.

—¿Qué le dirías a tu hijo? —preguntó.

El muchacho lo miraba.

—Si te encontraras ahora con el hijo que vas a tener, algún día.

El muchacho observó la mano de Campaci, que goteaba lentamente. Después buscó con los ojos en la plaza, en los bancos, en el edificio.

—Que fuera un buen samnita —contestó, inseguro, sin saber para quién lo había dicho—. ¿Qué hora tiene?

Campaci sintió de golpe el corazón. Eran cerca de las cuatro.

El muchacho agitó una mano y se puso de pie.

—Siga por esta calle —dijo— hasta la *Via dei Condottieri*. Ahí doble a la derecha y desemboca en la plaza. Después va a ver el hotel.

—¿Tenés que irte? —Campaci tembló.

—A las cuatro y cuarto pasan la revista —dijo el muchacho.

Campaci sintió que había vivido toda su vida para ese momento, para ese instante tan puro e inexplicable que ahora estaba acabando. Volvió la cabeza y miró el tablado, el edificio, los bancos de piedra. Algo estaba cambiando en la luz, algo indefinible clavaba los objetos en un orden vagamente burdo y desgastado.

—Podría volver a verte —dijo—. Invitarte a comer.

Era imposible, era hasta imbécil y Campaci lo sentía, pero la frase ya estaba dicha y en todo caso sólo retenía la escena un par de segundos, antes de que el tiempo la extraviara en esas calles.

—Mañana me transportan a Albania —dijo el muchacho.

Campaci sintió, de golpe, la gravedad que había en su voz. Y pensó por primera vez, lleno de angustia, en tener un hijo.

Ese muchacho, su padre, volvía a lanzarse a la guerra, a las heridas, pero vivo, en alguna zona secreta de tiempo, esperando el momento de mirar por primera vez una ciudad de Sudamérica, con una valija colorada en la mano, en medio de la multitud.

No pudo despedirse. Decidió volver sin mirar más esas calles, ni esa noche que estaba dejando de ser un sueño. Pero al tercer paso una mano lo detuvo. Era el muchacho. Campaci vio la escena en un segundo de extravío, como al costado de sí mis-



mo. Vio al muchacho uniformado frente a él, ofreciéndole un pequeño rectángulo de cartón.

—Tome —le dijo—. De Letino: un recuerdo del olvido.

Entonces volvió a ver a los soldados desarmados, pasando debajo de las lanzas, y se quedó inmóvil, sin reaccionar, zambullido con dulce violencia en el vértigo de tantos años recobrados, detenido en esa otra fracción de eternidad en que el cuerpo uniformado de su padre, alejándose, cruzaba en diagonal la plaza, dejaba atrás el tablado, los arcos del gran edificio y acababa confundiéndose con las sombras de una calle.

Volvió al hotel, casi de día.

Nora dormía boca abajo, sepultada por las cobijas.

Campaci tuvo el impulso de acomodar la postal en la mesa de luz. Pero después se paró frente a la ventana, miró la noche vagando sobre la plaza y empezó a desabotonarse la camisa en la oscuridad. Despacio, suavemente, con una sola mano.

Marcelo David Caruso



Premio Iberoamericano Bartolomé de Las Casas

La Secretaría de Estado para la Cooperación Internacional y para Iberoamérica, con la Agencia Española de Cooperación Internacional y el Instituto de Cooperación Iberoamericana, en el marco de las acciones preparatorias para la conmemoración del Quinto Centenario, instituye, con carácter anual, el PREMIO IBEROAMERICANO BARTOLOME DE LAS CASAS, de acuerdo con las siguientes

BASES

1 **El Premio** se otorgará para distinguir a aquellas personas o instituciones que hayan destacado en la defensa del entendimiento y concordia con los pueblos indígenas de Iberoamérica, en la protección de sus derechos y el respeto de sus valores, en armonía con el espíritu que anima la conmemoración del Quinto Centenario.

2 **Podrá** ser candidato al premio cualquier persona o institución, del ámbito iberoamericano, propuesta de acuerdo con estas bases.

3 **Podrán** proponer candidatos al Premio las Universidades, Academias, Organizaciones no Gubernamentales e Instituciones de España e Iberoamérica vinculadas al mundo indígena. También podrán proponer candidatos cada uno de los miembros del Jurado.
Las propuestas, convenientemente documentadas, deberán remitirse al Instituto de Cooperación Iberoamericana, antes del 15 de agosto de 1991, haciendo constar en el sobre la mención PREMIO BARTOLOME DE LAS CASAS.

4 **El Jurado** estará formado por los siguientes miembros:

- El Secretario de Estado para la Cooperación Internacional y para Iberoamérica.
- El Presidente de la Agencia Española de Cooperación Internacional.
- El Director General del Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Seis personalidades, españolas e iberoamericanas, con especial y significada sensibilidad hacia el mundo indígnea.
- El ganador del Premio en la convocatoria anterior.

5 **Presidirá** el Jurado el Secretario de Estado para la Cooperación Internacional y para Iberoamérica, que tendrá voto de calidad y designará a un Secretario, sin voto.

6 **El Premio** podrá declararse desierto, en cuyo caso su dotación no podrá ser acumulable. No podrá concederse a título póstumo.
El fallo del Jurado será inapelable.

7 **El Premio** consistirá en una dotación, en metálico, de cinco millones de pesetas, y una medalla de la efigie de Bartolomé de las Casas.

8 **La entrega** del premio se realizará el 11 de noviembre de 1991, aniversario del nacimiento de Bartolomé de Las Casas, en un acto que se celebrará en Madrid y que consistirá en una intervención por parte del premiado sobre un tema de su especialidad, al que seguirá la entrega de la medalla.

9 **Tanto** la actuación del Jurado como todos los demás aspectos de procedimiento se regirán por un Reglamento interno, elaborado y aprobado por el ICI a estos efectos.

Avda. Reyes Católicos, 4 • 28040 Madrid • Teléfono: 583 81 00





LECTURAS



García Márquez visto por Levine

El jardín y la caída: mito y parodia en *El amor en los tiempos del cólera*

En *El amor en los tiempos del cólera*, García Márquez vuelve sobre el tema de la soledad, tratado ya en casi todas las obras suyas, pero esta vez desde la perspectiva que ofrece el tema del amor, considerado en todas sus dimensiones físicas y espirituales. La intención paródica se manifiesta, en primer término, en la manipulación de los tópicos procedentes del folletín decimonónico de amor (Fiddian 193). Este procedimiento sirve al autor para explorar los misteriosos recovecos del sentimiento amoroso sin incurrir en lo melodramático. Pero la parodia no se limita a este género literario popular. Llevado por su afán de recrear una novela romántica tardía (Arroyo 1), el autor echa mano de otro recurso que le suministra el romanticismo, a saber, el mito.

Este trabajo quiere mostrar cómo contribuye al manejo paródico de tres elementos pertenecientes al mito bíblico de conflicto —la selva, la ciudad y el jardín—[1] a la identificación de «culpa» con la víctima de la ironía, el Dr. Juvenal Urbino. La manipulación de estos tres espacios permite al autor proveer a la muerte de este personaje —en un jardín modelo en el edénico— un contexto rico en alusiones al pecado, la culpa y a la redención, conceptos que García Márquez pretende redefinir dentro de la nueva lógica que rige esta historia soteriológica del amor humano.

Northrop Frye ya observó que los mitos y arquetipos simbólicos se organizan en tres categorías, una de las que llama «romántica» (135). En ésta los patrones míticos quedan implícitos en un mundo que se mueve dentro de la experiencia humana. Este mundo, situado entre el mítico de los dioses/demonios y el del realismo es el que recrea García Márquez en esta novela. En este caso preciso, el mito parece colarse por los resquicios de una realidad «abierta» por la parodia. La novela, en este sentido, parece cumplir lo que Frye dice de la literatura irónica que suele empezar en el realismo para luego terminar en el terreno del mito mediante una especie de estilización romántica (Frye 140). García Márquez consigue esa estilización por medio de la parodia.

Pese a sus protestas de lo «rigurosamente histórico» (Arroyo 2) de gran parte de esta novela, el mismo García Márquez ha reconocido la operación de ciertos elementos cuya presencia ignoraba. Lo mítico pertenece al proceso creador tanto consciente como inconsciente. Como manifestación de lo primero, es objeto estudiado de la parodia; en el campo de lo inconsciente, se desliza por el sentido trascendente del amor como vía redentora. En ambos casos, el mito está presente para prestar al conflicto amoroso sus dimensiones cósmicas y convertirlo en una historia prototípica del amor en nuestros tiempos. Las mejores intenciones «realistas» del autor quedan subvertidas y transformadas a cada paso por la parodia de lo mítico y por la percepción irónica que caracteriza toda la novela. A la vez, el mito descorre el velo de una preocupación que va más allá de una mera recreación de la novela folletinesca del siglo pasado. El

[1] *Es predecible, dado el marco mítico con el que trabaja nuestro novelista, el paralelo entre esta organización de los espacios y la de Northrop Frye quien redujo a tres los elementos más representativos del mito, a saber, el jardín (bosque), el animal doméstico (oveja) y la ciudad (141). Sin duda el libro del Apocalipsis le ha servido también a García Márquez de «gramática» para sus alusiones.*

autor, al preguntarse aquí si es posible redimir de su radical egoísmo (soledad) al hombre moderno, quiere creer que el amor, aunque imperfecto, puede ofrecerle esa vía de escape.

La presencia del mito bíblico queda confirmada en la función destructora de la selva, paralelo de la imaginería acuática dentro de la literatura apocalíptica; en la ciudad como foco del espacio habitado y en el jardín, alusivo al hogar de la pareja primigenia y a la Caída con sus resonancias de culpabilidad. Dentro de la Biblia estos elementos se desprenden de un tema constante que los estudiosos han denominado el *mito conflictivo o combativo*, comentado en mayor detalle abajo. Esta contienda que sustenta el relato bíblico de la *Heilsgeschichte* o la historia soteriológica de la humanidad, desemboca, según las Escrituras, en la feliz y eterna reunión del Amante divino con su amada (la Iglesia o los redimidos).

No porque sea menos explícita la presencia y función de lo bíblico en esta novela, debe suponerse que no desempeña un papel de radical importancia en la estructuración de la obra. Tampoco es la primera vez que emplea la Biblia para sus fines paródicos este novelista. Al analizar en *Cien años de soledad* ese mismo proceso de des-cifrar el código bíblico pra re-cifrarlo, Morello-Frosch se pregunta por qué emplea García Márquez el texto bíblico con esta intención deformadora. Concluye que el novelista postula un distanciamiento que hace del original algo nuevo (158). En la novela que nos ocupa aquí, se trata de una operación por la que se invocan los elementos conocidos del original a la vez que se les destruye. Este proceso de yuxtaposición abre nuevas pistas para iluminar tanto el original como la nueva escritura. El autor «analiza» el mito que maneja, descubriendo, entre la geografía humana —psíquica y literal— y lo apocalíptico, enlaces que esclarezcan el sentido ulterior de lo que en la comedia humana se viene desenvolviendo.

No hay duda de que lo mítico cristiano en está novela está presente como una intuición que le viene al autor más bien por asociación que por algún afán teológico. La ciudad, síntesis de tantas ciudades humanas como divinas, la amenazante selva llena de enfermedad y muerte, el espacio doméstico con su jardín, su árbol y su animal seductor, todo ello acusa la doble presencia de lo mítico-humano en la mente del autor. Lo mítico-cristiano opera aquí en función de aquel grado de ocio («leisure») que caracteriza la ironía en gran parte de la narrativa latinoamericana, según Tittler (20). Esa tranquilidad confiada permite a García Márquez ver todo ya no como catástrofe, sino más bien como ironía. De ahí la complacencia con que se mueve la prosa, densa y lenta, desenterrando absurdos, incongruencias y conflictos. La ausencia de lo religioso no elimina la actuación de lo ético. Es precisamente el impulso ético el que lleva al autor por el camino de la parodia y, precisamente, la parodia aplicada al mito bíblico. Quiere con ello emplear las resonancias morales del mito para indagar en los escándalos y verdades del relato «humano».

Es así que el autor logra situarnos ante la problemática que late al fondo de la novela: el amor como única esperanza salvífica para la raza humana. La redención debe entenderse aquí como la liberación de la soledad egocéntrica que impide el ejercicio del amor genuino. Graham Burns, en su estudio sobre el concepto de la soledad en *Cien años de soledad*, descubre que «García Márquez expand the word's [soledad] usual range of meanings to include numerous forms of self-absorption, obsessive behaviour, and even solipsism, as well as the state of madness and the forms of solitariness associated with old age» (22). En esta novela dedicada al amor, la soledad también se va cincelando en la personalidad de los tres personajes principales, pero, con mayor esmero, en la del Dr. Juvenal Urbino. Terco en su estatismo, el médico es la perfecta contraparte del dinamismo sentimental que manifiestan Florentino Ariza y Fermina Daza. En torno a la figura del médico, al que se dedica enteramente un capítulo —el primero— se desprenden los elementos que entroncan con el mito conflictivo. La operación paródica que descubre las incongruencias y los conflictos está en manos del narrador omnisciente a la vez que intruso quien se ocupa de contraponer los modelos bíblicos con los espacios y personajes novelísticos.

El mito conflictivo

Convendría hacer un breve *excursus* para trazar los contornos del mito conflictivo que alimenta los tres espacios que estudiamos aquí[2]. El combate cósmico en-

[2] *Para una discusión reciente de este mito, léase el excelente estudio de Neil Forsyth,* The Old Enemy: Satan and the Combat Myth.

tre Dios (Jehová, Cristo) y su adversario (Satanás) no es difícil de encontrar en las Sagradas Escrituras. El mito que empieza con la rebelión del ángel Lucifer en contra de los designios inescrutables del Creador (Isa. 14: 13, 14; Eze. 28: 17) se mueve dentro de una historia en todo momento conflictiva, desde el Génesis (Creación, Caída) hasta el Apocalipsis (restauración definitiva). La historia del Israel veterotestamentario, así como la trayectoria soteriológica del Israel espiritual del Nuevo Testamento son informadas en todo momento por aquella contienda, la cual queda enmarcada entre dos paraísos, el perdido y el restaurado. Pertenecen a esta línea conflictiva todos los episodios importantes de la *Heilsgeschichte* judeo-cristiana, entre los cuales se destacan la Creación, la Caída, la liberación de la esclavitud egipcíaca y el cruce del Mar Rojo así como el ritual del sacrificio expiatorio. Todos estos eventos y rituales quedarán fijados en la memoria colectiva del Israel veterotestamentario como evidencias de la protección divina y, más tarde en la época posexílica, como confirmación de la esperanza apocalíptica de restauración.

En aquella lucha aparece el adversario consagrado en ciertas imágenes constantes: el mar primitivo y turbulento o «las aguas»[3], los monstruos marinos, la serpiente y la oscuridad. Dentro de los Salmos y los profetas las implicaciones soteriológicas de la contienda quedan simbolizadas en la victoria de Jehová sobre el mar y sobre los monstruos marinos. En su estudio sobre este motivo John Day remite este combate cósmico a la Creación, tal como se constata en los Salmos 74, 89 y 104, entre muchos otros (Day 143, 144). En los relatos de la Creación (Gén. 1, 2), punto de partida del conflicto cósmico en la tierra, la presencia del adversario viene representada por el caos primitivo de «las aguas» que cubren la tierra. La palabra divina es lanzada sobre aquella confusión oscura para extraer el orden. La creación de todas las cosas, así el «jardín» como el ser humano que lo habita, resulta de un proceso ordenador de aquel caos primitivo (Eliade, Retorno 19).

En la dispensación cristina los elementos del mito se recogerán en los exorcismos de Jesús, e inclusive en los dos momentos cuando Jesús calma con la mera palabra el mar tempestuoso, antiguo símbolo de la presencia satánica (Luc. 8: 22-25; Juan 4: 13, 14). El apóstol Juan es quien presta, más que ningún otro autor neotestamentario, el lenguaje del viejo mito por sentar las bases veterotestamentarias del conflicto en el Nuevo Testamento: Jesús como el Verbo y la Luz (Juan 1); la vieja serpiente (el diablo) y el mar (Apoc. 12). Juan recoge, además, la imagen de la ciudad de David, prototipo de la ciudad de Dios, para redondear el cuadro apocalíptico que va dibujando en el último libro de la Biblia.

García Márquez, también, se propone pintar un cuadro apocalíptico de caos y destrucción en el que situará el conflicto amoroso en términos del conflicto cósmico entre el «bien» y el «mal». En esta historia en la que la pareja que sabe dar queda redimida, el adversario es el personaje que vive voluntariosamente aislado de la influencia redentora del amor. Sin embargo, la redención llegará a unos y a otros por la misma vía: el reconocimiento, tarde o temprano, de que el amor es lo que más importa de la vida.

El caos y la ciudad

Al explicar el fenómeno religioso en las sociedades antiguas, Mircea Eliade encuentra que estos grupos conciben al mundo como un microcosmos cerrado, más allá de cuyos límites se halla el caos y la muerte. En cam-

(Princeton: Princeton University Press, 1987). Forsyth se ocupa en dilucidar las raíces del mito según aparece en los testamentos bíblicos (canónicos y apócrifos), tarea que dirige sus excursa *a las mitologías babilónica, cananea, egipcia y griega.*

[3] *En el Antiguo Testamento el sentido metafórico del mar como mundo de Satanás y de los monstruos marinos que lo representan está estrechamente ligado al relato genesíaco reinterpretado, especialmente en los Salmos, antes y después del Exilio, para afianzar la fe hebrea en su Dios. Sirvan de ejemplos: Salmo 77:16-20; 899, 10 de Isaías 27:1; 51:9-11 donde Jehová recibe alabanzas por haber destruido el monstruo del caos. Este monstruo que lleva diversos nombres —Leviatán, Behemoth, Rahab, dragón— reaparece en el libro neotestamentario del Apocalipsis en la forma de la «antigua serpiente» y «dragón», Satanás (Apoc. 12). Para una discusión general acerca del significado soteriológico del mar en el Antiguo Testamento, véase el artículo «Creation» en The Interpreter's Dictionary of the Bible. Los libros de Day y Yarbro-Collins, incluidos en la lista de obras citadas que acompaña a este artículo, ofrecen un estudio teológico sobre el tema. Le llegaría a García Márquez este conocimiento, sin duda alguna, por su propia lectura en la Biblia de cuantía de textos en los libros de Job (9:5-14; 38:8-11; 7:12; 3:8; 40:15-41: 26), Salmos (74; 12-17; 89:10-15; 104; 1-9; 65:7-8; 93; 24), Isaías (27:1; 51:9-11), Jeremías (27:5; 32:19) así como en el libro del Apocalipsis, donde se alude al conflicto de Jehová/Cristo con Satanás en función del mar y de los dragones que en él habitan.*

bio, dentro de aquellos límites queda el espacio ordenado y habitado que siempre es amenazado por aquel espacio informe, lleno de demonios, espíritus y oscuridad (Eliade, *Symbols* 37, 38). Dentro del espacio ordenado siempre hay un «centro» sagrado que está ligado al centro del mundo (Eliade, *Symbols* 39). Trabajando con este modelo mítico que encontraría fácilmente en la Biblia (Jerusalén y las naciones enemigas que la rodean, el santuario como centro sagrado), García Márquez lo emplea para convertir la selva en aquel espacio peligroso lleno de enfermedad y muerte que rodea al espacio habitado de la ciudad y, más particularmente, al espacio «sagrado» de la casa en que se encuentra el «jardín».

García Márquez vuelve a emplear aquí lo que Palencia Roth ha denominado «la reducción radical del espacio» (266) con la finalidad de crear un microcosmos cargado de sentido ulterior. En este caso, los tres espacios importantes[4] que maneja el autor son el espacio que rodea a la ciudad, o sea, la selva; la ciudad como una isla o más bien como un barco naufragado en medio de esta selva/mar y el jardín en que se encuentra el árbol y el animal tentador que ocasiona la caída de la víctima. Los primeros dos funcionan como complementos del espacio clave que es el jardín.

El primer espacio por considerar es el de la selva cuya presencia se manifiesta por la lluvia, el calor y en la general ruina que azota la ciudad. A propósito de la naturaleza y función de la selva en esta obra, viene muy al caso lo que observa Gullón acerca de la función literaria del mito selvático. La selva, dice, es «el remanente de la antecreción, de lo informe proliferando de modo libérrimo, anterior —y hostil— a la mano reguladora del creador» (45). Es interesante, por contraste, lo que dice Eliade acerca del papel de la naturaleza en las religiones antiguas. La naturaleza se suele concebir como un cosmos y no como un caos, ya que se trata de la creación de los dioses (*Retorno* 24). No obstante esta concepción generalizada, la selva en la literatura hispanoamericana asume muy otra función: la de devorar y de destruir, y es esta función la que escoge emplear nuestro autor.

Dentro del mito bíblico el mar y las aguas poseen este mismo sentido metafórico de destrucción. García Márquez hace que la selva opere según el mar del mito bíblico en su tenaz tarea de desordenar. Todo el espacio habitado parece quedar sustraído a la descomposición y a la podredumbre impuesta por las implacables incursiones de la selva. Sin embargo, la selva y «secuaces» (lluvia, calor), en su acecho despiadado de la ciudad y de sus habitantes, no asumen los visos malignos del caos acuático de ascendencia bíblica, sino, más bien, cierta configuración carnavalesca que ridiculiza y desbarata. El novelista hace que colaboren aquellos elementos para terminar de socavar las estructuras desvencijadas tanto de las obras físicas (edificios, muros) como de las acciones y creencias de los ciudadanos. Las constantes acechanzas de la selva con su cargazón de ruina, enfermedad y muerte tienen la finalidad de sacudir al hombre de sus ataduras atávicas y dejarlo expuesto al cambio. Es así que se explica la observación del narrador respecto a Florentino frente a los nuevos desafíos de conquistar a Fermina Daza, tras la muerte de Urbino: «Florentino Ariza tuvo la impresión de que aquel desastre de todos [el del diluvio que ha creado un estado de emergencia en la ciudad] tenía algo que ver con el suyo (413).

La ciudad que pertenece al espacio «ordenado», es una «soñolienta capital de provincia» (29) que se erige en el anverso de la ciudad paradisíaca de la restauración, la Nueva Jerusalén, capital de la Tierra Nueva (Apoc. 21)[5].

[4] *Al preguntarse Gisela Pankow acerca del amor de Florentino Ariza por Fermina Daza, «[c]omment peut-on vivre pendant cinquante-trois ans avec un lourd délire érotomaniaque, et cela sans échouer dans un asile?», concluye que García Márquez crea a Ariza unos «points de cristallisation», o sea, espacios donde puede anclar el delirio amoroso y darle una estructura fija. Una recámara en la casa de su madre se convierte en santuario de amor (72); la misma ciudad en que viven «juntos» se transforma en un muro protector que encierra simbólicamente las dos vidas separadas (73); asimismo en el barco* Nueva Felicidad *(«le bateau de l'amour») los amantes, reunidos luego de más de medio siglo, se instalan en otro espacio amoroso —la cabina presidencial (74)—. Los espacios que se estudian aquí sirven también de estructuras, pero éstas cobran valor por su poder evocador del sentido recibido asociado con ellos.*

[5] *Eliade ya ha estudiado la función de* axis mundi *de la ciudad o templo en las mitologías universales. El templo o la ciudad humana se construyen siguiendo el modelo divino. Inclusive la ciudad terrenal pertenece al mito ya que se da en la concurrencia de dos de las tres zonas cósmicas, a saber, la tierra y el infierno* (Retorno *23). Conviene considerar aquí lo que dice Eliade acerca de una creencia que existe entre los hebreos, según la cual la roca de Jerusalén cerraba la «boca de tehom» o las aguas subterráneas* (Symbols *41). Con ellos quedan ligados el mito del mar maligno y el de la ciudad/templo, los cuales colaboran, también, en la novela. Además el autor parece ser consciente de la concepción medieval del templo como* imago mundi *—la idea del santuario como reproducción esencial del universo—. La ciudad aquí, como en todas las novelas del colombiano, viene siendo la esencia de su mundo ficcional.*

La ciudad ficcional pertenece a un tiempo apocalíptico, así como la ciudad mítica. Pero allí termina el paralelo, ya que García Márquez invierte todos los otros rasgos que pudieran tener de común: frente al idilio de alegría, fragancia y vida de la urbe bíblica (Apoc. 21, 22), la contraparte novelesca es triste, hedionda y mortífera. Inclusive el río que pasa por esta ciudad humana, contraparte del río de la vida (Apoc. 22), viene henchido ya no de vida sino de los despojos de la muerte: los cadáveres descompuestos de los muertos por las plagas.

Al contrario de la Ciudad Santa que surge triunfante tras la batalla apocalíptica (Apoc. 19: 19-21; 20) García Márquez hace que esta ciudad humana se halle sucumbiendo paulatinamente ante el caos. La historia de esta urbe sin nombre (33-35) es de una ciudadela que va perdiendo la batalla contra la amenaza de una naturaleza, a todas luces, hostil: los muros están destruidos, las flores se oxidan, la sal se corrompe, las calles son «locales nauseabundos» (33), la bahía es un «muladar estancado» (38) cuyo hedor a excremento humano «revolvía en el fondo del alma la certidumbre de la muerte» (35). La imaginería acuática que siempre acompaña la descripción de la ciudad no es gratuita como tampoco lo es la casual observación del narrador acerca del galeón *San José* que se hundió frente a la entrada del puerto y que los historiadores solían evocar «como emblema de la ciudad ahogada en los recuerdos» (35).

El que las aguas poseen una función más carnavalesca que hostil se deja ver en las jugadas que la lluvia hace a los habitantes, especialmente, a los habitantes privilegiados de la sociedad. Azotados por una lluvia feroz, los invitados a la quinta campestre donde celebraban las bodas de plata de la ciudad se apiñan dentro de la casa con su «humor de naufragio» (59). Como en el original bíblico, lo acuático que desordena también está ligado al motivo del olvido, otra dimensión de la soledad. Esta ciudad naufragada vive al margen del tiempo e incluso el hecho de que no tenga nombre —a diferencia de la ciudad divina que lleva los nombres simbólicos de los redimidos en sus puertas y fundamentos (Apoc. 21: 12, 14)— revela cómo García Márquez quiere situar la ciudad en ruinas en una especie de estado precreación cuando las cosas no tenían nombre todavía, solamente que aquí el nombre no está porque ha quedado tan olvidado como la ciudad misma. Esa ciudad necesita encarnar la soledad apocalíptica de donde nacerá, terco e indestructible, el amor que redime.

El Jardín

El Dr. Urbino, nueva versión del médico que ya hemos visto, por ejemplo, en *La hojarasca,* viene siendo la figura adversaria que al fin es «vencida» por los poderes desordenadores y azarosos del amor. A Julio Ortega le ha recordado un personaje de Galdós, «poseído por el positivismo cientificista, aristócrata patriarcal y benefactor social, base del sentido común familiar, de los tópicos que sustentan el orden burgués» (973). Oviedo ha encontrado que la figura del Médico, cuando aparece en la obra de nuestro autor, suele encarnar una racionalidad que lo aísla de la comunidad (36). Así será con este médico quien vive con su esposa en una mansión en la que se encuentra un patio o jardín. El narrador se explaya por varias páginas describiendo las dependencias de la gran casa (35-38). Se ocupa, también, de relatarle al lector la inexplicable e irracional idolatría de la señora de la casa por las flores y por los animales domésticos. La enumeración interminable de aves, reptiles y cuadrúpedos por el narrador pinta el cuadro de una insólita invasión del espacio ordenado de la casa por lo selvático. Sólo la destrucción de todos los animales por el mastín rabioso parece poner fin a la invasión, pero mediante una argucia de Fermina (transparente parodia de la Eva edénica por la que viene la inevitable caída), el marido se ve obligado a comprar un loro.

Tras la feliz intervención del loro frente a unos ladrones, urbino termina por endiosar al pájaro cuya jaula manda a poner en el árbol de mango dentro del jardín. Establecido firmemente dentro de los afectos centrípetos del médico, al loro se le conceden los privilegios que, según el narrador, se les niegan inclusive a la esposa y a los hijos. Este aislamiento afectivo contribuye a confirmar el carácter estático y cerrado de Urbino. En un movimiento de descuido, el loro se les escapa al copo del árbol de donde rehusa bajar. Agotados todos los medios de coger al loro y viendo que el pájaro al fin ha bajado a una de las ramas inferiores del árbol, Urbino se arriesga a subirse a una escalera, pero en el momento de agarrar el pájaro, la escalera resbala y el anciano de 81 años cae al suelo donde muere casi instantáneamente.

La invasión del espacio-casa de los Urbino por el aluvión de fauna es una manifestación simbólica de la presencia desordenadora de la selva con su potencialidad soteriológica frente al orden estático de la soledad egocéntrica del médico. En contraste con esta invasión del espacio ordenado por el desordenado, conviene tomar en cuenta las consideraciones de Roberto L. Sims acerca de la función de los espacios en las novelas de García Márquez previas a ésta. Por una parte, se suele dar el espacio monológico del mundo oficial, dominado por las fuerzas centrífugas que abusan de su poderío. Por otra, el espacio dialógico del mundo carnavalesco, movido por fuerzas centrípetas. El primero se identifica con el orden, la jerarquización y con el discurso unitario. El segundo, con el desorden, el ruido, la desjerarquización y el discurso heterogloto. Lo que importa notar es que los dos espacios están en lucha constante (989). Casi siempre es invadido el espacio carnavalesco por el monológico oficial que lucha por manipular y deshumanizar a aquél.

Nuestra novela parece ser, a la luz de estas observaciones, un nuevo experimento con los espacios antagónicos. El proceso de «coronación/descoronación» mediante el cual el novelista habilita lo marginado y animaliza o cosifica lo oficial vuelve a darse en esta novela. El autor ha conseguido este efecto al parodiar tanto los espacios bíblicos como su propio ordenamiento del espacio novelesco que hasta la fecha ha venido dando. La selva asume aquí el papel carnavalesco y desorganizador para invadir el espacio monológico de la ciudad y, más específicamente, el de la casa donde se efectuará la muerte clave.

La Caída

Lois Parkinson Zamora ya ha visto bien la relación entre el tema de apocalipsis y la preocupación por la muerte en toda la obra de García Márquez (105). El fin que asigna el autor a la figura adversaria es tanto más importante cuanto contribuye al otro fin, al de los amantes. Por cierto, la improbable muerte de Urbino constituye el evento de mayor trascendencia dentro de la novela. Esta vuelta insospechable de los sucesos es el centro y meollo de la obra, el principio del fin que desembocará en el triunfo del amor. El recuento meticuloso de la vida y personalidad del Dr. urbino se explica a la luz de este evento que, por su trascendencia dentro de la historia, se encuentra al principio del libro como culminación a toda la caracterización del que protagonizará la caída en el jardín. Indudablemente, sin la información que provee el narrador acerca de la persona de Urbino, al lector le podría parecer gratuita y hasta ridícula la manera en que muere Urbino.

La narración está ordenada de tal modo que no se transparente de inmediato la lógica de esta muerte, a todas luces, absurda, según le pareciera a Prudencia Pitre (415). A Ariza le luce inverosímil esa muerte: «Nada se parece tanto a una persona como la forma de su muerte, y ninguna podía parecerse menos que ésta al hombre que él imaginaba» (401). Pero el narrador se cuida de esclarecer el hecho de que Ariza lo percibe así porque la muerte de Urbino no compagina con el hombre que Ariza «imaginaba». Así logra el autor subrayar y contraponer con la personalidad del médico el carácter «inocente» de este amante empedernido para quien la muerte de Urbino le servirá de redención.

El Dr. Juvenal Urbino, el personaje al que se le adjudica el papel de adversario, aparece como víctima de la ironía implacable del narrador. En su discusión acerca de este tipo de ironía, Muecke caracteriza a la «víctima» como el personaje poseído de cierta ignorancia o inocencia confiada (34). Es decir, para constituirse en víctima el personaje tiene que presentársenos en un estado siempre inconsciente de las contradicciones que suscitan su persona y su vida. Esta «victimización»[7] viene impuesta sobre el personaje no tanto porque ignore las implicaciones de su proceder inconsecuente como por cierta inmodestia, cierto aire confiado que convierte su ignorancia en arrogancia. La víctima crea su propio casti-

[6] *Siempre atento a la estructura y simetría de la novela, García Márquez ideó una segunda caída, la que deja a Florentino Ariza en cama por varias semanas (453). Las escaleras intervienen aquí también y, como en la otra escena, recuerdan la caída de Calixto* (La Celestina), *impuesta por el autor como castigo. Tal vez haya algo de «castigo» o, por lo menos, llamado de conciencia en esta caída ridícula que el autor impone sobre este amante nada inocente. A diferencia de la caída de Urbino, ésta no parece tener más consecuencia que postergar el gozo de la unión amorosa y contribuir al dolor exquisito de la espera.*

[7] *Para una discusión utilísima sobre esta operación de la ironía, véase la obra de John B. McKee,* Literary Irony and the Literary Audience.

go y merece lo que le sobreviene. El autor condena a muerte a Urbino, el adversario de Ariza en la batalla amorosa, tanto por su soberbia como por su ingratitud e hipocresía.

De hecho, el narrador no pierde oportunidad alguna para destacar las mezquindades, hipocresías y cobardía del respetado médico de provincia. La muerte del compañero de ajedrez, Jeremiah St. Amour, lo hace lamentar, en un acceso de beatería, que «es la tercera vez que pierdo la misa del domingo desde que tengo uso de razón» (20). De anciano se toma una medicina diferente a cada hora pero a escondidas «porque en su larga vida de médico y maestro fue siempre contrario a recetar paliativos para la vejez: le era más fácil soportar los dolores ajenos que los propios» (21). Como la ciudad por la que profesa un «amor casi maniático» (27), Urbino se resiste a los cambios de uso y moda. Vive «absorto en sus promociones cívicas y culturales» (42) y, siempre pendiente de su buen nombre, se casa con su mujer sin amarla, intrigado más bien por su altivez y vanidad (236). Es, según el comentario irónico del narrador, el «marido perfecto» (324): exigente, hasta desesperar, con las comidas; incomprensivo y abandonado en todo lo que a lo doméstico atañe. Sorprendido en sus amoríos desesperados con la Srta. Lynch, el impenitente Urbino se quejará «no sin cierto cinismo», según el narrador, «que aquellos dos años amargos de su vida no fueron culpa suya, sino de la mala costumbre que tenía su esposa de oler la ropa que se quitaba la familia» (345).

¿En qué consiste la culpa o el pecado de Urbino? La culpa queda sugerida por el narrador al delinear los contornos de una personalidad incomunicada con los demás e inclusive con su propio ser. La soledad aquí es el resultado de la soberbia, el mismo pecado que originó el conflicto cósmico con el que se trabaja aquí. La ausencia de la fe (inclusive en el sentido religioso) y del amor así como la arrogante inconciencia de su cabal ignorancia de estas carencias espirituales, convierten a Urbino en víctima cuya muerte es *expiatoria* de su propia vida «pecaminosa» y *redentora* para quienes siguen creyendo en el amor. Así, en un giro característico, consigue el autor que ni el adversario quede del todo condenado.

El último llamado al médico es por vía de la muerte de St. Amour y, más específicamente, por la carta póstuma del antiguo contrincante de ajedrez. Esta escritura aunque pertenece cronológicamente al final de la vida de Urbino, aparece al comienzo de la obra por su importancia en el desenlace del relato. Algo como los misteriosos y proféticos papeles de Melquíades, la carta contiene, según el narrador, la clave de salvación para Urbino. Esas «revelaciones indeseables» de Jeremiah St. Amour «habrían podido cambiarle la vida, aun a su edad, si hubiera logrado convencerse a sí mismo de que no eran los delirios de un desahuciado» (26).

La oportunidad de redención se le presenta a Urbino, conmovido frente al cadáver del prófugo caribeño:

> No era el miedo de la muerte. No: el miedo estaba dentro de él desde hacía muchos años, convivía con él, era otra sombra sobre su sombra, desde una noche en que despertó turbado por un mal sueño y tomó conciencia de que la muerte no era sólo una probabilidad permanente, como lo había sentido siempre, sino una realidad inmediata. En cambio, lo que había visto aquel día era la presencia física de algo que hasta entonces no había pasado de ser una certidumbre de la imaginación. Se alegró de que el instrumento de la Divina Providencia para aquella revelación sobrecogedora hubiera sido Jeremiah de Saint-Amour, a quien siempre tuvo como un santo que ignoraba su propio estado de gracia. (55)

Sin embargo, Urbino no es capaz de entregarse a la revelación del amor encarnado que podría haberlo salvado: «Pero cuando la carta le reveló su identidad verdadera, su pasado siniestro, su inconcebible poder de artificio, sintió que algo definitivo y sin regreso había ocurrido en su vida» (55). La «Caída» ya se ha efectuado en el espíritu de la víctima.

El narrador insiste en subrayar la resistencia de Urbino a ceder al amor su soledad egoísta, cultivada meticulosamente a lo largo de toda una vida. Lo tiene regresando a su casa, «trastornado por las dos visitas [a la casa de St. Amour y a la de la amante] que no sólo le habían hecho perder la misa de Pentecostés, sino que amenazaban con volverlo distinto a una edad en que ya todo parecía consumado» (38). Encontramos a Urbino en la encrucijada entre el estatismo de su ser y el dinamismo que le ofrece el amor. Al rechazar éste, queda todo listo para la caída física.

Al fin, suspendido un instante en el aire antes de caer, «alcanzó a darse cuenta» de que se moría muy diferente de lo que dictaría la urbanidad que tanto idolatraba en vida: confesión, comunión, despedidas. Sorprendido por la muerte, apenas logra participar un instante en el milagro de la revelación que acaba de despreciar: «... la

miró [a Fermina] por última vez para siempre jamás con los ojos más luminosos, más tristes y más agradecidos que ella no le vio nunca en medio siglo de vida en común, y alcanzó a decirle con el último aliento: «Sólo Dios sabe cuánto te quise» (71-72). El narrador juega con el verbo «alcanzar»: el que creía haberlo alcanzado todo apenas «alcanza» entender en la muerte lo que más importaba saber de la vida. Sin embargo, el narrador cita las últimas palabras del médico para sugerir que efectivamente lo logra alcanzar, aunque fuera en una última ráfaga de iluminación. Al adversario se le exige «pagar su culpa», pero al pagarla, logra redimirse a la vez que abre a otros el camino de la «salvación». De ahí que el autor no deja que muera instantáneamente el médico. Sus últimas palabras le dejan un margen esperanzado de salvación, algo así como el ladrón en la cruz.

Falta considerar dos elementos más del mito que aparecen en este jardín: el árbol y el animal seductor. El árbol y el pájaro no asumen mayor trascendencia en el espacio-jardín. Vienen siendo puntos de referencia que sitúan al lector en el campo mítico donde puedan resonar los diversos sentidos que conllevan: el árbol con el conocimiento (casi siempre prohibido), con la vida eterna, con el centro del mundo, e inclusive con el hombre; el loro con el alma humana y con la muerte. El pájaro, pese a todas sus antiguas asociaciones, es aquí principalmente una variante paródica de la serpiente bíblica[8]. El que se encuentren situados tanto el árbol como el pájaro en medio del espacio doméstico, entronca esta escena con el Edén, primer hogar de la primera pareja humana. En un magistral giro paródico, el autor consigue que la caída que en aquel jardín bíblico trajo la muerte a la humanidad, introduzca la vida dentro de la novela.

El autor ha reconocido, frente a la patente estructura lineal de los demás capítulos, el carácter «globalizante» del primer capítulo dedicado a los últimos días en la vida del Dr. Juvenal Urbino (Arroyo 1). Lo es por la intención del autor ligar estos sucesos a un contexto mayor que suministre un sentido ulterior a aquéllos. Mediante la parodia, García Márquez logra reunir en el entrelazamiento de los tres espacios, los elementos arquetípicos de la eterna lucha entre el amor y la soledad. Ha sabido mitificar los espacios novelescos para asignarles nuevas implicaciones para la lucha que resuelve a favor del amor. La geografía apocalíptica de asolamiento y plagas que sirve de trasfondo para esta historia conflictiva del amor se explica si entendemos que lo apocalíptico en su formulación bíblica representa la fusión paradójica del alfa y el omega, de la destrucción que es a su vez una nueva creación. En este diálogo entre creación y apocalipsis, se trasluce el optimismo inquebrantable de nuestro autor respecto a la potencialidad renovadora que lleva dentro de sí el ser humano.

[8] *Véase al respecto Cirlot (350) y Eliade* (Encyclopedia 224-226).

Lourdes E. Morales-Gudmundsson

Bibliografía

ARROYO, FRANCESC: «El amor, la vejez, la muerte». *El País* (Libros), Año 7, 321. Madrid, 12 diciembre 1985: 1-3.

BURNS, GRAHAM: «García Márquez and the Idea of Solitude». *The Critical Review*. 27 (1985):18-33

CIRLOT, JUAN EDUARDO: *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1981.

CREATION: *Interpreter's Dictionary of the Bible, The*. Ed. George Arthur Buttrick et al. 5 vols. Nashville: Abingdon, 1962.

DAY, JOHN: *God's Conflict with the Dragon and the Sea*. Cambridge: Cambridge UP, 1985.

ELIADE, MIRCEA: *El mito del eterno retorno*. Trad. Ricardo Anaya. Madrid: Alianza/Emecé, 1951.

———. *Images and Symbols: Studies in Religious Symbolism*. Trad. Philp Mairet. Kansas City: Sheed Andrews and McMeel, Inc., 1961.

———, «Birds». *The Encyclopedia of Religion*. 2 vols. New York: MacMillan, 1987.

FRYE, NORTHROP: *Anatomy of Criticism*. New York: Atheneum, 1967.

GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL: *El amor en los tiempos del cólera*. Barcelona: Bruguera, 1985.

GULLÓN, RICARDO: *García Márquez o el arte de contar*. Madrid: Taurus, 1970.

MCKEE, JOHN B: *Literary Irony and the Literary Audience: Studies in the Victimization of the Reader in Augusta Fiction.* Amsterdam: Rodopi, 1974.

MORELLO-FROSCH, MARTA: «One Hundred Years of Solitude by Gabriel García Márquez, Or Genesis Rewritten» en *Biblical Patterns in Modern Literature.* Ed. David H. Hirsch and Nehama Aschkenasy Chico, California: Scholars Press, 1984.

MUECKE, D.C.: *The Compass of Irony.* London: Methuen, 1969.

ORTEGA, JULIO: «García Márquez y Vargas Llosa, Imitados». *Revista Iberoamericana.* 52 (137) (octubre-diciembre 1986): 971-975.

OVIEDO, JOSÉ MIGUEL: «*El amor en los tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez». *Vuelta.* 114 (mayo 1986): 33-38.

PALENCIA ROTH, MICHAEL: *Gabriel García Márquez: la línea, el círculo y las metamorfosis del mito.* Madrid: Gredos, 1983.

PANKOW, GISELA: «L'amour absolu et l'espace médiateur». *Esprit* 133 (Dec. 1987): 69-75.

SIMS, ROBERT L: «El laboratorio periodístico de García Márquez: lo carnavalesco y la creación del espacio novelístico». *Revista Iberoamericana.* 52 (137) (octubre-diciembre 1986): 979-989.

TITTLER, JONATHAN: *Narrative Irony in the Contemporary Spanish-American Novel.* Ithaca: Cornell UP, 1984.

YARBRO-COLLINS, ADDA: *The Combat Myth in Revelation.* Missoula, Montana: Scholars Press, 1976.

ZAMORA, LOIS PARKINSON: «Ends and Endings in García Márquez's *Crónica de una muerte anunciada [Chronicle of a Death Foretold]*». *Latin American Literary Review.* 25 (junio 1985): 104-116.



Lecturas

La medicina precolombina*

Durante miles de años, millones de seres humanos se enfrentaron a la enfermedad y la muerte con idénticas bases ideológicas como lo hace el hombre de hoy —restablecer el perdido equilibrio entre el organismo y su medio ambiente— y con una práctica medida primitiva, original y siempre, a lo largo de generaciones y culturas, perfectamente consecuente con la concepción del mal físico como de origen divino.

Y así como el hombre actual cree firmemente en la enfermedad como resultado de modificaciones impuestas por agentes externos, radiaciones, toxinas, virus, bacterias, alteraciones genómicas y celulares, y confía en la técnica y la ciencia para su resolución; así también aquellos otros hombres creían, no menos firmemente, en que el recto curso de su salud dependía de agentes externos que movían dioses y espíritus. La única diferencia entre nuestro padecer y el suyo, entre su búsqueda y nuestra búsqueda de la salud perdida, era el origen sagrado de la enfermedad y el modo de utilizar los medios para recuperarla asentados sobre bases esotéricas y religiones.

Cualquier estudio de la medicina precolombina que olvide su concepción sobrenatural, y ofrezca como conocimiento científico lo que de hecho es sólo creencia mágica, corre el riesgo de resultar un texto artificial y artificioso, una relación de curiosidades bien alejada de la verdadera naturaleza de la práctica precolombina en el arte de curar. Esta injusta tendencia a la simplificación, integrando la medicina de los pueblos precolombinos en lo puramente primitivo, encuentra su mejor disculpa en

* *Francisco Guerra:* La medicina precolombina. *Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1990.*

algunas características esenciales de los aborígenes americanos que han dificultado siempre cualquier intento de aproximación a sus culturas. En primer lugar, la ausencia de un modelo cultural uniforme: hubo centenares de tribus con dioses, lenguas y costumbres distintas; centenares de tribus que no constituyeron sociedades estáticas y que fueron resultados de movimientos migratorios, cuando no de alianzas y conquistas. En segundo lugar, la ya mencionada confusión y equívoco de categorías intelectuales que supone el tomar por ideas científicas procedimientos mágicos, ejecutores del arte de curar por simples técnicas y no intermediarios y vectores de los propios dioses.

La Medicina Precolombina es una obra excepcional que pretende, y consigue magistralmente, sacarnos del error debido a la cómoda inercia y ofrecernos, en un exhaustivo trabajo de investigación, la auténtica dimensión humana del aborigen americano como hombre enfermo, sus ideas y recursos ante la enfermedad y el apasionante panorama de sus conocimientos en esta materia.

La Medina Precolombina es, ante todo, un trabajo ordenado y de fácil lectura. Con orden y método científico se estudian sucesivamente las fuentes de estudio, las culturas diversas del continente americano, la nutrición y producción de alimentos y la propia nosología, para pasar a continuación a un estudio pormenorizado de cada grupo étnico en un amplio recorrido por toda la geografía americana, de norte a sur, de Alaska a la Patagonia, pormenorizando usos, costumbres, tradiciones médicas y recursos quirúrgicos, analizando muy detenidamente la materia médica y los hábitos higiénico-dietéticos. Lo que, en función de la densidad, podría resultar tedioso, se hace asequible por la sencillez del lenguaje empleado y la cuidada sistematización.

El estudio de los restos humanos, como parte del singular avance de la arqueología americana de los últimos decenios, ha permitido tanto el conocimiento de lesiones óseas como el de trepanaciones y aún deformaciones y mutilaciones intencionales, que en algún caso lo eran también de carácter estético. Aportación de la arqueología ha sido el conocimiento de construcciones sanitarias —acueductos, pozos, alcantarillados— y de las artes plásticas, como las pinturas murales y cerámicas en las que el indio precolombino supo representar con fidelidad síndromes patológicos, actos médicos y rituales curativos. Y aportación arqueológica es también la descripción pormenorizada de instrumentos médico-quirúrgicos —espátulas, cucharillas, clísteres, tablillas, tubos de inhalación, cuchillos de pedernal y de cobre, apósitos de sorprendente perfección y agujas de sutura— escasos en su hallazgo, pero ampliamente representados y descritos en la más importante, sin duda, de las fuentes de estudio: los códices y crónicas, las fuentes escritas. De ambos, de códices y crónicas coloniales, se hace completa relación, resaltando el mayor interés de estas últimas frente al carácter pictográfico y jeroglífico de los primeros. Bellísimas ilustraciones e interesantes facsímiles completan este apartado que sirve de pórtico al estudio analítico de cada una de las culturas precolombinas, no sin antes detenerse en el condicionante de la alimentación y el determinante de la nosología.

El conocimiento de los ciclos estacionales y el ordenamiento del año astronómico permitió a los primitivos pobladores de América el abandono de la caza como fuente única de alimentos y la organización de una agricultura elemental. El paralelismo entre ésta y la tecnología de la arcilla permite datar la evolución de la dieta precolombina por el estudio arqueológico de los estratos. De la misma forma que no hubo agricultura sin adaptación geográfica al medio ambiente, no hubo agricultura sin olla de barro. Y en este punto resalta el autor el doble significado que tiene la aparición de la olla junto a los primeros productos agrícolas: aquellos alimentos que se consumían hasta entonces crudos, o calentados y asados a fuego directo o en hornos rudimentarios, pasaron a ser cocinados en ollas y se hicieron más digestibles. Como contrapartida hubo de pagarse el canon de la inevitable desaparición de productos termolábiles, como el ácido escórbico y elementos accesorios de la dieta, dando paso a la aparición del escorbuto, como puede comprobarse en el análisis de restos humanos infantiles que muestran lesiones de esta índole. Avances posteriores en la tecnología alimentaria como la aparición del molino o la utilización de sales de calcio o conchas molturadas para la preparación del maíz, abocaron al importante hallazgo del cultivo asociado del maíz con leguminosas de grano duro con las que se pudo complementar la ausencia de proteínas y aminoácidos de origen animal.

La capacidad de una cultura para sobrevivir, para adaptarse al medio, radica en encontrar una dieta equilibrada y, por tanto, en la orientación de su alimentación.

El valor nutritivo de los alimentos americanos fue muy tempranamente percibido por los cronistas y fue objeto de varias recensiones históricas en las que se hizo hincapié en la relación entre dieta y capacidad defensiva del ser humano frente a la enfermedad.

Especies botánicas de alto contenido energético como la patata, la yuca, el maíz, el fréjol, la quinúa, el pallar, el cacahuete, la batata y la occa, junto a otras de escaso valor como la calabaza, el tomate, el ají y la gran diversidad de frutos como el cacao, el nopal, el aguacate, y aún las bebidas habituales como la chicha, balche o pulque, son analizadas con precisión botánica y médica, citándose sus nombres en las distintas lenguas y valorando muy acertadamente sus propiedades alimentarias.

Los restos arqueológicos nos hablan también de cómo el indígena americano obtenía sus proteínas de origen animal, de los rasgos antropológico-culturales de la nutrición del adulto y del niño. Junto al principal mamífero americano, la llama y el principal mamífero en estado salvaje, el bisonte, se convocan en este apartado las interesantes propiedades de las carnes de pavo, pato, cobaya, perdiz, codorniz, y aún de animales exóticos a nuestros gustos como el perro, el mono o el armadillo como «carnes de comer» y fuente de proteínas.

Cualquier interpretación de la demografía americana pasa necesariamente por el estudio de las enfermedades del hombre americano y éste, a su vez, por el análisis de las condiciones climáticas, geográficas y medioambientales en que actuaron los vectores. Este interesante apartado de la nosología precolombina ha sido tratado de modo superficial por los historiadores médicos, tanto como descuidada la diferencia del enfermar de uno a otro hombre según la cultura en que asienta. El indio americano conoció muy bien las plantas tóxicas y llegó a dominar una elemental tecnología de la desintoxicación de venenos de origen vegetal y animal; hubo de enfrentarse a multitud de parásitos externos e internos y, con total conocimiento, a numerosas enfermedades de origen protozoario o bacteriano, degenerativo o tumoral, carencial o endocrino. Y aún se discute la posibilidad de que la lepra y la fiebre amarilla hayan existido en aquella América precolombina, siendo estas dos entidades nosológicas junto a la malaria lo que el autor denomina muy acertadamente como enfermedades controvertidas.

Completado este pórtico y sentadas estas bases *La Medicina Precolombina* aborda la cuidada relación de culturas dentro de un orden y una sistemática de envidiable precisión en la que no faltan aportaciones e ideas personales, fruto sin duda de un trabajo sostenido a lo largo de muchos años de paciente investigación y estudio. Tan sorprendente puede resultar para el lector la inusitada frecuencia de enfermedades mentales entre los esquimales, como la pérdida del alma de los indios del Noroeste o el conocimiento empírico de los apaches de las drogas alucinógenas, o las prácticas higiénicas de los sioux, cheyennes y cherokees y su uso acertado de infusiones, sudoríficos, diuréticos y saunas. Sorprendente la existencia de logias médicas entre los indios de lengua algonquina y sorprendentes las prácticas médicas de los indios del Suroeste e indios pueblos. Y a esta sorpresa del lector no es ajeno el lugar común de identificar como precolombino lo referente a la América Central y del Sur, con olvido, demasiado frecuente, de aquella otra América del Norte en la que la colonización y evangelización españolas fueron menos notables.

Amplísimo y muy bien documentado es el capítulo dedicado a la América Central en el que se estudian las culturas uto-azteca, azteca, maya y taína; con continuas referencias a códices y crónicas y arropado por una excelente iconografía que facilita y embellece la visión de su mundo mágico, sus tradiciones, creencias, conocimientos médicos y prácticas quirúrgicas. Y no menos amplio y preciso es el estudio de los pueblos de la América del Sur, chibchas, incas, amazónidos y patagones.

Confluye el trabajo de investigación en un corolario perfecto que invita a la relectura y puede servir de ejemplo de cómo, a la hora de extraer conclusiones, el espíritu científico ha de primar sobre la pasión narrativa. Y si a ello añadimos las más de mil citas bibliográficas, las casi doscientas ilustraciones y los tres índices, onomástico, toponímico y de materias, y la primorosa edición de la obra, habremos de concluir por nuestra parte que *La Medicina Precolombina* es un libro excepcional, un deleitoso hallazgo y un instrumento de trabajo impagable a la hora de acercarse, como experto o profano, al apasionanate mundo de las artes médicas del indígena americano.

Fernando Güemes

La singularidad poética de Luis Alberto de Cuenca

El pasado 14 de febrero se presentó en el Círculo de Bellas Artes de Madrid el libro de Luis Alberto de Cuenca *Poesía 1970-1989.* A la expectación e interés que siempre preceden a la aparición de cualquier selección de poemas —aún haciendo honor al tópico, no corren ahora precisamente buenos tiempos para la lírica— se une el hecho de que el autor mostraba por vez primera la totalidad de su obra poética, desde el impecable volumen que Abelardo Linares y la editorial Renacimiento, en Sevilla, ofrecen a los lectores. Aquí se encuentran reunidos cinco libros escritos entre 1970 y 1989, con las oportunas correcciones o reelaboración de los textos originales según precisa en una nota su autor. Exactamente figuran *Elsinore* (1971), *Scholia* (1976), *Necrofilia* (1982), *La Caja de Plata* (1983) y *El Otro Sueño* (1986), además de otros poemas, inéditos hasta el momento. He transcrito las fechas para dar cuenta del extenso marco cronológico que abarca esta producción literaria, casi dos décadas susceptibles de evoluciones formales y temáticas y, como tales, sugestivas para el análisis pormenorizado. Pero también he subrayado lo dilatado del tiempo de la escritura para confesar que yo no había leído antes la totalidad de los poemas del autor, y este hecho, que sospecho inquieta un poco a todo creador, favorece sin embargo al crítico y, en definitiva, a los lectores. El mundo poético está repleto de muchos yoes, de una sucesión de subjetividades y es al cabo la acumulación de esas perspectivas la que ofrece la especial personalidad del artista después de años de creación. Cuando Luis Alberto de Cuenca publicó su primer libro, *Elsinore,* el panorama literario alumbraba una pluralidad de conceptos: poesía «novísima», escuela «veneciana», culturalismo, esteticismo... que dieron mucho que hablar a la crítica preocupada por sintetizar las características de aquellos nuevos poetas decididos a cambiar la voz ronca de la lírica anterior[1]. Significativamente el último libro del poeta, *El otro sueño,* está escrito en vísperas de los noventa, allí donde filósofos y sociólogos aseguran que nacerá una nueva época, la del estilo personal, «el buen gusto espiritual» si acudimos al término de Cioran. En ese margen de tiempo, de Cuenca ha publicado libros de poemas, artículos de opinión desde su columna periodística que le acerca semanalmente al lector de un diario nacional y también la labor científica que le impone su cotidiana actividad filológica. Pero en todo caso, el poeta ha vivido su tiempo —histórico, sentimental—, circunstancias que se subjetivan en las líneas de sus versos, planteando la evolución de su lírica y las relaciones con el magma cultural que le ha rodeado, hecho fundamental para una determinación de su poética, como vamos a ver enseguida.

La Caja de Plata

Recibió en 1986 el Premio Nacional de la Crítica y Julio Martínez Mesanza, en el Prólogo a las *Obras* que tratamos, ha escrito: «...cuando en ese año *La Caja de Plata* recibió el Premio de la Crítica muchos pensaron que se trataba de un reconocimiento indirecto a la amplia labor literaria de Luis Alberto de Cuenca... ese acierto tenía un alcance significativo porque varias de las características fundamentales de la poesía que empezaría a

[1] *Véase Julia Barella, «La reacción veneciana: poesía española en la década de los Setenta»,* Estudios Humanísticos, *núm. 5, 1983, pp. 69-76.*

hacerse notar en los años sucesivos ya estaban en *La Caja de Plata*».

Dos datos se desprenden de este texto. Primero, que Luis Alberto de Cuenca tenía una amplia labor literaria antes de su obra premiada; es decir que era un escritor con oficio y creatividad demostrados, y segundo, que dicho libro será capital en su influencia respecto a la lírica posterior al contener características significativas de posteriores trayectorias. Sin embargo, no creo que estos dos conceptos entren en oposición. Más bien se complementan y amplifican. Según analizaré más tarde, la obra del poeta experimenta una evolución, pero no disyunciones incoherentes. Se puede hablar de la existencia de etapas en sus poemas, mas siempre teniendo como telón de fondo el referente inicial de una poética concreta, propia del autor. El Luis Alberto de Cuenca que titula su primer libro *Elsinore*, como un homenaje al patético castillo hamletiano, busca la misma simbólica moneda —fondo, forma poética— que arrojó un día tras el brocal de un pozo en el desolador Nuremberg, recordado en un artículo de 1990. De la misma manera que el aporte cultural que asedia los poemas de *Scholia*, seguirá informando, aún con otros rasgos, los de *El Otro Sueño*. Insistencia poética que hace identificar la obra de un escritor, singularizándola en un sentimiento estético que evoluciona pero sigue permaneciendo fiel a características esenciales. Ahora, ¿cuáles son éstas?, ¿se puede hablar de una singularidad lírica propia del autor?

En 1980, a una pregunta de Elena de Jongh[2], sobre los rasgos constitutivos de su poética, de Cuenca remitía a Bocángel: «Que nadie confunda lo culto con lo escuro, que lo escuro no es culto sino inculto». Y también citaba el *Discurso Poético* de Juan de Jáuregui: «Ya veo que la ciega plebe se alarga a llamar cultos los versos más broncos y menos entendidos: tanto puede con su lengua la rudeza. ¡Bien interpretan la palabra «cultura»!»[3]. Recordemos que, para esta fecha, ya ha sido publicado un poema tan voluntariamente erudito como «A. Persi Flacci Choliambi» en *Scholia*, y en el mismo volumen «La dama de Boston», precursora de la fascinación que por el cine revelarán otras composiciones, bien distintas, de *La Caja de Plata*. A principios de este año, publicado ya *el Otro Sueño*, su obra más abierta a futuras proyecciones, el poeta volvía a insistir sobre las diferencias entre lo culto y lo culturalista y en torno a la raíz de su visión poética: «Lo culto no es lo oscuro». Creo que bajo esta definición puede explicarse la entrada en su poesía tanto de los elementos provenientes de una vasta erudición grecolatina como de la más moderna contemporaneidad que conjuga el canto a lo cotidiano de la última parte de *La Caja de Plata* con la irrupción de la fetichista musicalidad de la plaquette *Necrofilia*. Incluso ilumina amargamente definiciones de ciertos sectores que confunden «nocturnidad» con inconsciencia, y lúdicas perspectivas intelectuales con tópicos de «novísimos» desfasados. Baste la cita para centrar parte de la diversidad de materiales que maneja de Cuenca, y cuya estructura y evolución responden siempre al lema de Bocángel insertado en la contemporaneidad del poeta, lo que le obligará a una paulatina depuración de los elementos acumulados que figuran junto a otros de cuño propio.

En orden a esto, el primer libro objeto de estudio, será *Elsinore*. Y ya desde el principio, la cubierta de su primera edición que presentaba una imagen de Ofelia muerta meciéndose entre las aguas, apunta al cosmos retratado. El gusto por los clásicos grecolatinos, por la poesía provenzal, por la selección culta y exquisita, llena todos los versos, convirtiendo este castillo shakespeareano en otro «paraíso para cultos». Acierta pues Fanny Rubio[4] cuando remite a la antología de Antonio Prieto *Espejo del Amor y la Muerte* en la que reivindica la finalidad fundamentalmente estética del poema y que, a tenor de los primeros versos leídos, comparte también Luis Alberto de Cuenca. Resulta evidente que todos aquellos rasgos antologizados hasta la saciedad como denotativos de una poesía novísima se dan en este libro. Es decir, el culturalismo que combina Grecia, Roma y Bizancio, con los mitos del cine y del cómic; la glosa erudita, y la preocupación por la forma del mensaje. Dentro del libro, «La chica de las mil caras» constituye un buen ejemplo de dichas claves, de la misma manera que parece insoslayable la alusión de «Germania Victrix» a la magnífica mujer germana y oriental, arábiga y andaluza: «perla disuelta en vino rubio»; o la leyenda artúrica en «In the days of King Arthur»; o la preocupación por

[2] Florilegium. Poesía última española, *Madrid, Espasa Calpe, 1982.*

[3] Op. cit., *p. 42.*

[4] Poesía española contemporánea (1939-1980), *Madrid, Alhambra, 1981.*

el lenguaje en «Elisabeth-Jérôme». Por parecidos senderos poéticos caminaban entonces —y me remito a la erudición pertinente[5]— Jaime Siles o Luis Antonio de Villena, planteando incluso la necesidad, por parte de cierta crítica[6], de una clasificación generacional. A mi juicio es cierta la matriz culturalista que absorben estos poetas, la admiración simultánea por el Pedro Gimferrer de Beverly Hills, sumidos en el gozo por lo críptico y privado de la evocación poética. Sin embargo, y me remito a una cualidad antes anunciada: la singularidad artística, tras ese héroe griego del mundo indoeuropeo, en *Elsinore* no asoma la mediterraneidad del triunfo del cuerpo joven o el festín de la decadencia, sino el interés por el mito que invade progresivamente desde sus más inquietantes facetas, aspectos de la realidad. El alacrán —palabra «tótem» para el autor, símbolo de la maldad— que tanto va a aparecer en posteriores libros, figura ya en el primer poema, «La chica de las mil caras», todavía impostado en la visión mítica: «Podría hacerte un nicho de lirios o de rosas,/ aunque preferiría cubrirte de alacranes». Asimismo, la referencia al cliché cinematográfico, indispensable para el utillaje novísimo se abre hacia referentes más personales que el propio marco estético. Es lo que ocurre al tomar el título de una vieja canción de la actriz Julie Andrews, «Here in the dark with you», contrastándolo con una temática vital. O viceversa, la muchacha retratada en «L.W.J.» responde a una pirueta irónica. Podría citar más ejemplos, pero me voy a detener en uno de los más significativos de lo que estamos dicendo, «South Wabash Avenue». Escrito con metro largo, en alejandrinos, reúne toda la apoteosis cultural del hermetismo erudito: «Once balas bastaron: huyamos a Wisconsin/ Quédate. Un alfiler de corbata en la lengua./ Diamantes y torneos. ¡Oh, sálvanos, New Deal!», pero —y esto es lo que importa porque aleja al poeta de moldes comunes— sirviéndole de punto de relación con el mundo exterior, incluso de relación física, sustitutiva quizá de otras anécdotas, aportando en todo caso una particular perspectiva. El paso siguiente en esta confluencia hombre-cosmos, vendrá dado en *Scholia.*

Scholia

Es un libro que se acaba de redactar en el año 77. O sea, que le separan siete años del anterior, bien perceptibles en sus contenidos. Significativamente más breve en su extensión, sigue manifestando contenidos pertenecientes al libro anterior: «Tres momentos en la vida de Nino, príncipe de Asiria», «Agag de Amaleq» o «A. Persi Choliambi» podrían ser fácilmente atribuibles al volumen precedente, pero esta coincidencia no justifica en ningún caso la identidad entre ambos. Por ello no estoy de acuerdo, y lo siento, con Julio Martínez Mesanza cuando afirma que «*Scholia* revelaba cierto cansancio de las viejas fórmulas y daba alguna pista de lo que sería su modo de hacer en adelante»[7]. Si efectivamente *Elsinore* es un «libro de escuela» —y ya hemos hecho sobre esto las oportunas precisiones— creo que hay que efectuar un hiato entre las dos obras porque, siguiendo el juego de palabras, hay... demasiadas pistas. Pistas denotativas de un proceso que está llevando al escritor de una intensa erudición en los argumentos a una dramatización temática. Me estoy refiriendo en concreto al asedio al que cada poema está siendo objeto por parte de la narratividad que será luego gran hallazgo en *El Otro Sueño.* Resulta curioso observar cómo se desarrolla dicha tendencia en el libro. En «Idilio» surge, todavía de forma primitiva, a través de una comunicación amorosa: «Dice la dama: el frío ya no hiere mi cuerpo. (...) Él: comienza en tus ojos un combate sin tregua», llena de elementos cultos pero con forma de diálogo. Luego, las dualidades características del libro anterior: «no sé si voy a ser capaz/ de recordarte y recordarme», «nos amaremos alguna vez/ y nos amaremos tú y yo» («La chica de las mil caras»), funcionan ahora como una oposición dramatizadora que agiliza el verso. Esto se observa en «La dama de Boston» y «Alicia Liddell abandona el país de las maravillas para contraer matrimonio». La primera de ellas tiene su origen en una densa película de Otto Preminger, protagonizada por Liza Minnelli, *Dime que me quiere, Junie Moon;* en la segunda, se rinde culto al personaje de Lewis Carroll. En ambas, de nuevo la alusión cinematográfica, libresca, aunque desprovista de anteriores rigideces para encauzarla en un marco ar-

[5] *Elena de Jongh,* op. cit., *p. 21.*

[6] *«Poetas como Villena, Cuenca y Siles representan a mi juicio la transición hacia una nueva expresión poética, constituyendo un puente entre la generación de 1968 y la nueva promoción intimista, vitalista o si se quiere de 1975», Elena de Jongh,* op. cit., *p. 24.*

[7] *Prólogo a* Poesía (1970-1989), *Sevilla, Renacimiento, 1990, p. 8.*

gumental. Sea el paso del tiempo en «La dama de Boston»: «No diré mas. Los años devoran la memoria/ como dulces pirañas de olvido»; sea la progresión espaciotemporal dada por el carácter de soneto de «Alicia Liddell». El sentido de dinamización parece evidente y se une con un carácter, muy poco estudiado en Luis Alberto de Cuenca, pero sumamente significativo de posteriores etapas. Nos referimos al sentimiento de desolación subjetiva, que no culturalista, que flota a veces en sus versos. Para estas ocasiones, el poeta huye de la acumulación metafórica de factura barroca: «arabescos de encaje en las camisas de lino puro,/ desnudo el pecho selvático, risueño el corazón;/ la furia de los vientos apresada en el istmo por/ argonautas holandeses,/ sobre lujosos alambiques mari-este primer conjunto en un ejemplo de perfecta concordancia con las tendencias líricas en boga en los años setenta. Nada que objetar en este sentido, excepto que una excesiva recreación de lo ya conocido puede conducir a la mímesis. Quizás el poeta lo vio también así porque a medida que avanzan los versos, junto a la sangre y las lanzas míticas, comienza a introducir parte de aquellos elementos, atisbados antes como denotativos de una progresiva narratividad. Ceñida ésta sólo en un principio al terreno amoroso mediante trágicas oposiciones: «he venido a matarte o a morir en tus manos» («El regreso»), «la luz que da la vida o da la muerte» («La herida»), «de amarte y de sentirme desamado» («Conversación»), manifiesta poco a poco una intención de narratividad que supera los lugares comunes del culturalismo para acceder a una perspectiva personal. Jekyll y Shakespeare empiezan a desaparecer para dar lugar a imágenes de más profunda interiorización. Y así, junto a «pluma violeta», «el broche con la perla», «eras la rosa pálida tiñéndose de rojo,/ la rosa del veneno que devuelve la vida» («Nocturno»), encontramos: «Cada vez que te hablo, otras palabras/ escapan de mi boca, otras palabras./ No son mías. Proceden de otro sitio» («Conversación»). La respuesta a esta evolución se encuentra en la segunda parte del libro: «Serie negra».

Realmente, es lógico que cuando la crítica[8] recibió el volumen, fuera este conjunto de versos el mejor recibido por lo inédito. Ya desde el título se ha cambiado el altivo «puente de la espada» por el rotular «serie negra», y los nocturnos chopinianos se han visto disueltos en el violento léxico de «agredida», «muerta», «loca», «brillante», «deseada», «peligrosa», «degollada», «en peligro», e incluso «casada». Frente a la supuesta novedad que se les atribuye, puede aducirse que el fondo argumental que aquí se trata ya pertenecía a la fascinación que los posmodernos sentían por ciertas facetas de la sociedad de consumo, como la llamada paraliteratura latente en las películas detectivescas de la serie B[9]. Cierto, aunque ¿cómo explicar entonces que poetas más jóvenes por sus años y cronología de su actividad literaria, antologizados en otro marco, incluyan el nombre de «Serie negra» en sus poemas[10]? Creo que debemos huir de estrictas clasificaciones, hablar de «fluencias» —término además muy adecuado para el devenir poético— y extraer de los nueve poemas su rasgo significativo: la nanos destilando la/ Historia» («Evocación de Francisco de Salas, cosmógrafo»), concentrándose en visiones de aguda sinestesia que acuden a la paleta semántica del blancor y el frío: «Brilla en la sombra un coágulo de plata» («La dama de Boston»), «El mundo es una catedral helada» («Tus ojos»). Digo esto porque la «plaquette» *Necrofilia* me parece una clara vía de transición entre este grupo de poemas anteriores y el surgimiento de *La Caja de Plata*. Un camino corto, cuatro poemas, en los que se avanza en dos líneas emotivas: el último homenaje al amor de adolescencia desaparecido, clamor más conceptual que físico, y la inquietante desesperación que a ello subyace. O lo que es lo mismo en sus versos: metro corto, oraciones yuxtapuestas de elevada concreción y fonismos sinestésicos: «la vela baila» («la vela»), donde predomina un ritmo lúdico, a veces siniestro («El asesino»).

Llegamos así a *La Caja de Plata*, la obra que mereció el Premio de la Crítica y que supone la segunda etapa en su obra, entendiéndola como la comprensión de antiguos materiales y su trascendencia hacia otros nuevos dentro de un conjunto inédito. A lo largo del libro aparecen ecos de leyendas pero enfocados con mayor nitidez, destacándose una estética ya consolidada. No hay que olvidar que el momento de publicación del volumen,

8 *José Luis García Martín,* La generación de los ochenta, *Valencia, Mestral, 1988, p. 33.*

9 *VV.AA.,* La posmodernidad, *Barcelona, Kairós, 1985; Julia Barella,* Después de la modernidad, *Barcelona, Anthropos, 1987.*

10 *«Serie Negra» se titula uno de los poemas de* Los nadadores, *primer libro de Justo Navarro, en José Luis García Martín,* op. cit., *p. 33.*

configura la obra del autor, por supuesto, y también una importante evolución del panorama poético español. ¿Cuáles son esas características definitorias que singularizan esta etapa de Luis Alberto de Cuenca? Para averiguarlas nada mejor que recurrir a una metodología sumamente rentable para el análisis pormenorizado: el estudio de los contenidos temáticos proyectados en su formalización expresiva.

Este libro está estructurado en tres partes independientes que corresponden a su vez a otros tantos núcleos semánticos objeto de una pogresión poética. La primera de ellas, «El puente de la espada», acoge nueve poemas a través de los que puede observarse el rostro de leyendas y mitos anteriores. Efectivamente, «Amour fou», «La tristeza», «El regreso», «Jano» o «Romeo» suponen una recreación de antiguos materiales, ya perfectamente consolidados, que concita ecos provenzales con cultura anglosajona y recuerdos fílmicos. Esta semántica de posmodernidad ajustada a una estructuración formal coherente (verso de arte mayor, ritmo versal sin encabalgamiento, oraciones coordinadas o yuxtapuestas) convierte rratividad. Ésta, apuntada en la parte anterior, avasalla ahora todos los versos, tanto en su espectro formal como en la formalización de los contenidos. De tal modo se puede observar un gusto por la seriación de oraciones yuxtapuestas dentro de una secuencia espaciotemporal: «Se duchará más tarde. Ahora saldremos» («Agredida»). «La desnudé y lavé. Mientras dormía,/ fui en busca de cartuchos. No fue fácil» («En peligro»); por la abundancia de la conjunción ilativa «y» con un carácter acumulativo: «Y volverían dudas y reproches,/ y la herida del hombro, y su marido» («Casada»); y por el empleo del participio activo en los títulos. El ritmo se agiliza provocando el efecto de brusco relato que los contenidos argumentales suponen. En este aspecto hay un factor que influye terminantemente. Me refiero a la estructuración formal de dichos contenidos, efectuada dramáticamente, en su plena acepción teatral, mediante las interrogativas y los paréntesis a modo de pausas explicativas: «¿Le duelen las heridas? Otro trago./ No hay tiempo que perder. ¿Puede andar sola?/ Vámonos. Pasará. Se lo aseguro» («Agredida»), «¿Ha habido algún problema? ¿Te ha seguido/ alguien?». «Todo ha salido bien». «El tiempo/ ya no era un instrumento de tortura». («Degollada»). La intencionalidad narrativa salta a la vista, todavía circunscrita a un ámbito literaturizado, extrínseco a la intimidad del poeta. La siguiente transición aparecerá en la última serie de poemas titulada «La brisa de la calle».

A mi juicio, es en este momento donde se inicia la inflexión poética más actual del escritor que luego llegará a su admiración en *El Otro Sueño*. Como en poemas precedentes, se sigue manteniendo el gusto por una métrica rigurosa de arte mayor, con insistencia en el soneto. El cambio reside en que la mencionada narratividad funciona ahora respecto al yo del poeta, proyectando el mundo del autor hacia los lectores. Esta proyección se articulará en dos líneas. En una, el escritor cita a sus amigos, a su entorno, en una sucesión de imágenes que nos ponen en contacto con la realidad vivida. «Encuentro del autor con Fernando Arozena», «La visita de Alberto Porlan» o «La película» retratan seres conocidos por de Cuenca, vivencias personales transcurridas en lugares objetivables, Madrid —«El otro barrio de Salamanca», «Cuando vivías en la Castellana»— es el escenario de muchas peripecias, y empleo voluntariamente el término porque esto no quiere decir que se deba encontrar en los versos una alusión más a la moda urbana y madrileñista que apareció en canciones audaces y muy comerciales películas en la década de los setenta. De Cuenca emplea la Capital como otro signo revelador de lo que es su poesía: urbana, fascinada por las grandes ciudades, receptáculo ideal para la aventura, brillante o trágica. Cosmopolitismo, en suma, de cariz vanguardista más propio de los años veinte que de posmodernismos, plenamente avalado por la cotidianidad de «La mentirosa» o «La pesadilla».

Con todo, esta voluntad de narrar, a veces tan orteguiana, tan de «poeta en...», alcanzará su mejor fórmula cuando se funda con otra, iniciada aquí y conseguida plenamente en *El Otro Sueño*. A despecho de libros anteriores, en *La Caja de Plata* el poeta se libera de pasadas tenebreces y emerge matinal y optimista. «No pienses en el día oscuro, en el día en que nadie/ responde, en el día en que tienes a un dios enfrente» («Optimismo»), «Me está matando tanta dicha junta» («Sobre un tema de J. M. M.»), y «los misiles que apuntan al corazón del mal./ La fe en el disparate. La amistad que no muere» («La película»). Puede decirse que estamos ante un sentimiento esperanzado y lúdico que unido a la anécdota urbana provoca una distinta sentimentalidad. Ciertamente

revitalizado porque al leer estos poemas en 1985, un lector avezado pensaría que ya había terminado la época de los poetas vestidos de negro, y que, iluminado por la brisa de la calle, estaba agonizando el goce del poeta que «ponía su felicidad en estar triste». En efecto, la novedad es doble: incorporación del cosmos externo al poeta, y un deseo de contemplación lúdica de la existencia. Esto junto a una narratividad argumental plenamente enfocada hizo que el libro supusiera un hito en su momento, marcando futuras pautas de escritura. Por tal motivo, se esperaba con expectación *El Otro Sueño*. Para los críticos, la incógnita residía en saber si Luis Alberto de Cuenca insistiría en el retorno al mundo de los dioses paganos, en el desfile cinéfilo, o si bien iba a escoger la vía recién abierta de un creciente optimismo. El resultado, como es lógico, no es tan fácil ni tan tópico, y supone un paso más, el último por ahora, en su progresión lírica.

Estructuralmente, al igual que el paso anterior, el libro se compone de varias partes, cuatro, subdividida la última en dos fragmentos. «Seis poemas de amor» es el título con el que el escritor agrupa una serie de composiciones dedicadas a su enamorada en pleno énfasis del sentimiento; en «Los invitados» reúne entre consejas y divertidas ironías a un grupo de amigos, y «Las mañanas triunfantes» aglutinan el núcleo de su estética, prolongada en «Viñetas». Así que desde la mujer a la amistad, pasando por el cine o la cultura, la gama de temas es amplia, planteando la primera clave de lectura: la heterogeneidad argumental, la variedad de los núcleos temáticos, lo que en sí mismo es síntoma de vitalidad. Nos estamos acercando ya a lo que constituye el eje de la estética de este libro y a su renovación respecto a los anteriores. Cuando en 1988 yo hablaba sobre *El Otro Sueño* me refería a «una estética de lo matinal» y pienso que hoy esta definición sigue siendo válida[11]. Matinalidad entendida como una reivindicación de lo primigenio y lo concreto en lucha con lo evanescente y oscuro. Para obtenerla, de Cuenca lleva al máximo dos líneas ya iniciadas: el carácter narrativo y el sentido irónico. La primera aleja definitivamente sobrecargas retóricas para situarse en una perspectiva que mira a la realidad desde su «otro sueño», personal y creativo. En cuanto a la ironía, se desmontan por el guiño cómico, viejos materiales temáticos, entrevistos bajo un punto de vista en esencia lúdico. Dicha perspectiva supone un proceso de adaptación para el lector que deberá acomodarse al juego intelectual propuesto. De tal forma, la enamorada descrita debe su existencia a la leyenda épica escandinava («Los gigantes de hielo»), pero luego, liberada en su multiplicidad, es dinámica y urbana, y, sobre todo, activa: «Me rindo./ Tu has ganado. Mientras vivas,/ no alcanzarás un triunfo tan notorio:/ me has volado la mente con tus ojos» («Soneto del amor atómico»), alcanzándose la fusión dinamizadora en «Mal de ausencia»: «Desde que tú te fuiste, no sabes qué despacio/ pasa el tiempo en Madrid. He visto una película/ que ha terminado apenas hace un siglo. No sabes/ qué lento corre el mundo sin ti, novia lejana./ Y, para colmo, sigo soñando con gigantes/ y contigo, desnuda, besándoles las manos./ Con dioses a caballo que destruyen Europa/ y cautiva que guardan hasta que yo esté muerto».

Los amigos son héroes épicos, humanizados en el contacto real («Julio Martínez Mesanza», «La fiesta»), y también la literatura es afectada por tal carencia de pasividad. Aquejadas de indolencia, las referencias culturalistas, lo *kitsch*, el cine negro vuelven a surgir, pero su tratamiento ha sido llevado a cabo con ironía y no constituye *corpus* temático, convirtiéndose en escenario de los valores esenciales que el poeta quiere recuperar. Buen ejemplo de esto serán «Mi monstruo favorito», «La malcasada», «Sonja la roja» o «Rita»: «Hay que guardar las formas. Al cabo, los domingos/ son los días peores para salir de casa».

En el sentido que acabamos de explicar, es interesante leer *El Otro Sueño*, aparte se sus valores intrínsecos, como resultado de un largo proceso, que iniciado en el conocimiento de los antiguos valores culturales y de época, rompe su inicial estatismo con una marcada narratividad. Si extrapolamos este rasgo a la totalidad de su obra poética, hallaremos en sus primeros versos esta narratividad todavía vinculada al marco literario, luego se dinamizará tanto que aporta por fin el mundo personal del poeta, quien, desde su perspectiva, contempla entre dramatizaciones descriptivas y guiños irónicos el universo de una estética cada vez más concreta. Es la trayectoria que va de *Elsinore* a *Scholia* y *Necrofilia*, posteriormente a *La Caja de Plata*, y, en su última parte, a *El Otro*

[11] *María José Conde Guerri, «Luis Alberto de Cuenca.* El Otro Sueño», Insula, *núm. 495, febrero 1988, p. 13.*

Sueño. Un recorrido que Luis Alberto de Cuenca especifica, sin querer, en dos poemas de su último libro. El poeta ha efectuado el recorrido que le transporta desde «Llevo toda la tarde sumergido/ en ese olor de fiesta y de coraje» («Este aroma») a la vivencia de «Los dedos de la aurora»: «Trepaban a la cama y luego, entre las sábanas,/ me anunciaban el día con sutiles caricias». Sobre las características de esa evolución, sobre sus pausas y sus hiatos, reveladores de diferentes giros en la poesía española, permítase al crítico recurrir a un aporte tan cultural como el paradigmático adiós del Mercutio shakespeareano: «Ni tan profunda como un pozo,/ ni tan ancha como la puerta de/ una iglesia, pero es suficiente,/ servirá».

María José Conde Guerri

Landero, al otro lado del espejo

Sinceramente hemos de confesar que la lectura de esta novela, que no dudamos en calificar de obra maestra de la narrativa española contemporánea, nos había dejado perplejos por la calidad de sus contenidos y abrumados por la ignorancia que sobre su autor poseíamos. En efecto, su nombre solo lo relacionábamos con esos intelectuales que se mueven en un círculo limitado de amigos y discípulos, realizando una importante labor pedagógica acerca del fenómeno literario, y que, además, profundizan tenazmente en el oficio de escritor, quizá con la esperanza de emular a los modelos o poner en práctica el importante bagaje teórico aprendido, pero sin sospechar de la enorme potencialidad narrativa oculta en su universo creador.

Por eso, y con el deseo de remediar en lo posible las lagunas que alguien pudiera tener sobre Luis Landero, señalaremos un breve apunte biográfico para indicar que nació en Alburquerque, provincia de Badajoz, en 1948, procedente de una de tantas familias emigrantes que por aquellos años marcharon a Madrid en busca de un mejor acomodo económico. Después de realizar oficios diversos en una búsqueda, muy barojiana, del sustento en la gran urbe, se licencia en Filología Hispánica y desempeña oficios diversos en la Universidad Complutense de Madrid e Institutos de Enseñanza Media, labor que desempeña en la actualidad.

Su formación pedagógica del hecho literario lo anima a profundizar en la práctica del mismo, iniciándose en el camino narrativo con el método perfectamente aprendido y la ilusión de que sus logros salieran del cajón de su mesa de trabajo y pasaran al cauce de distribución normal, esto es, entre nosotros los lectores, a que toda obra literaria tiene derecho.

Marcado por sus orígenes populares y una vieja afición al flamenco heredada de sus tierras pacenses y consolidada en Madrid, Landero toca la guitarra y llega a actuar profesionalmente en este campo, a la vez que la absorción de la cultura flamenca va a engrandecer su sensibilidad para la captación de todo tipo de manifestaciones populares, muy visibles en su obra. Cuando en octubre de 1989 publica sus *Juegos de la edad tardía,* la novela sorprende como un cañonazo en medio de la desesperante atonía con que se cierra la década de los ochenta en materia narrativa, de la que sólo sobresalen tres o cuatro jóvenes creadores que, con una formación enorme y una vocación literaria contra corriente, están haciendo posible de nuevo la elaboración de novelas originales, con sustancia y estructura de tales, al margen

de modas efímeras y de ismos decadentes. Por ello la consecución por parte de Landero de premios tan prestigiosos como el Icaro, el de la Crítica o el Nacional de Literatura, nos parece un evidente acto de justicia que a todos, salvo a la caterva amarilla de los envidiosos y mezquinos, nos debe llenar de satisfacción.

Entorno narrativo

Después de 1939, casi todos los novelistas, desde sus diferentes posiciones ideológicas, derivadas casi siempre de su actitud en la contienda, buscan precisamente la conexión con la realidad histórica, de ahí la denominación de realismo, con los diversos apellidos de social, crítico, mágico, etc, con que se engloba la producción narrativa de postguerra. Es difícil, dada la extensa bibliografía sobre el tema, decidirse por una u otra clasificación de las novelas de este periodo, aunque por su claridad pedagógica, nosotros prefiramos la de Gonzalo Sobejano, que distingue tres etapas: 1) *Novela existencial:* testigo de la existencia del hombre contemporáneo en aquellas situaciones extremas que ponen a prueba la condición humana. En general corresponde a novelistas que se dieron a conocer sobre la década de los cuarenta o eran ya famosos durante el conflicto bélico. Eran años de fuerte censura, infradesarrollo económico, etc. En este grupo podríamos incluir a escritores como Cela, Laforet o Delibes, con su temática del desencanto, enajenación y búsqueda de autenticidad, o a un grupo que se vuelve, nostálgico, hacia formas de un realismo de corte tradicional (Agustí, Zunzunegui, etc.), o tratan con desgarramiento la temática del fracaso del hombre en un mundo absurdo *(La Noria*, de Luis Romero), sin olvidarnos de exiliados como Sénder, Aub, Ayala, etc. Todos, los de dentro y los de fuera, buscan al hombre a través de su soledad, de su desánimo, y se complacen en mostrar su total enajenación de la realidad cotidiana.

2) *Novela social:* que intenta testificar el vivir de una colectividad en estados y conflictos que revelan la existencia de la crisis y la necesidad de una salvación de tipo social para encontrar salida a la misma. Corresponde, en general, a la década de los cincuenta. Sus temas son variados: desde la defensa popular ante una oligarquía que ataca al proletario (Aldecoa, López Pacheco, Grosso, etc), hasta el enfrentamiento abierto con la burguesía (García Hortelano, Marsé, etc), o el llevar a la práctica la problemática social desde el punto de vista de la personalidad individual del narrador (Ana María Matute, Carmen Martín Gaite, etc). La característica común a este grupo es la de sentirse solidarios con el pueblo, concebido éste como colectividad, perdido en cuanto a sus valores esenciales y con un acusado desnivel de clases sociales, de oportunidades individuales. Un pueblo sumido en la injusticia e inmerso en un gran conflicto social.

3) *Novela estructural:* tiende al conocimiento de la persona mediante la exploración de la estructura de su conciencia y a la vez de todo su contexto social. A partir de los años sesenta, década del despegue económico del régimen franquista, de los tecnócratas del Opus, y de un tímido intento de liberalización de expresión, se desarrolla esta tendencia. Lo que hay de común en los autores de este grupo, como Luis Martín Santos, Juan Goytisolo, Benet, etc, es el deseo de identificar a la persona en un mundo problemático en el que ésta se siente perdida, en trance de anulación o confusión, con personajes opacos para sí mismos, inpenetrables y borrosos, difíciles de captar incluso para el lector muy familiarizado.

Diremos, finalmente, que en estas décadas de postguerra se han producido una serie de fenómenos extraliterarios, pero muy ligados al fenómeno de la literatura, como los grandes premios de la novela o los espectaculares montajes literarios editoriales, que inciden decisivamente en la manera de desarrollarse la narrativa en el momento presente. Al margen de todo tipo de marketing editorial, aunque sí justamente premiados y reconocidos por la crítica y los lectores, destaca un grupo de novelistas muy apreciable que, sin constituir una generación ni promoción literaria de ningún tipo, han creado ocho o diez novelas que se encuentran en la vanguardia de calidad y fidelidad a un género que muchos consideraban periclitado: es el grupo de los Muñoz Molina *(EL Invierno en Lisboa)*, Julio Llamazares *(La luvia amarilla)* o Luis Mateo Diez *(Las fuentes de la edad)*, y, por supuesto, Luis Landero, con la novela que ahora comentamos. En ellos se aúna la postura reflexiva con el dominio de la técnica narrativa. Tienen en común la lectura apasionada de los grandes maestros, su amor al cine, en cuya esfera sentimental se han formado, y, cómo no, a músicas marginales realizadas por intérpretes de difícil trayectoria vital. En sus manos está el futuro del género.

Análisis de la novela

Publicada en octubre de 1989, resulta complicado adscribirla a uno u otro de los grupos o clasificaciones que antes estudiábamos. No obstante, parece evidente encontrar en el relato, articulado, según veremos enseguida, en torno a la inautenticidad de los protagonistas como forma de vida, y por tanto su incapacidad para realizarse en un mundo ante el cual se niegan a aparecer tal cual son, huellas del más añejo existencialismo filosófico y literario, que presenta al descubierto las heridas que el simple contacto con la existencia cotidiana puede desencadenar en un hombre cualquiera, incapaz de superar los conflictos de su personalidad con la demoledora realidad de cualquier día y cualquier situación en la que no tengan cabida las simulaciones de ningún tipo.

Es por eso, a causa de la enajenación total en la que vive el personaje, por lo que creemos pertinente también hacer mención en la novela estudiada al reflejo del relato estructural, en tanto que todo él matiza perfectamente la estructura de un flujo de conciencia, marcado por ese desgarramiento existencial que más arriba señalábamos, y que lleva a Gregorio Olías, un perfecto desconocido para todos, a convertirse en un personaje extraño para sí mismo, como una forma de rechazar esa vida de alrededor que, sin notoriedad personal, le parece insoportable, y convertirse en Faroni, un *alter ego* marcado por el éxito y la fama, con lo que la atomización y final desintegración del personaje estructural con que se inicia el relato, se realiza de una manera perfecta, yo diría que casi molecular, insistiéndose de continuo por parte de Landero en la opacidad e impenetrabilidad de las barreras que separan a este Gregorio mediocre de los sueños de paja que han de aniquilarlo a la postre, pero que, sin embargo, lo sustentan de manera inevitable en el desarrollo del texto.

Argumento

Quizás el logro más importante de la novela sea la carencia de un argumento relevante, sólidamente trazado en torno a líneas narrativas de abultado interés externo, con grandes y extrovertidas pasiones o aventuras sin fin. Nada de esto existe en estos *Juegos* que, más que tales, parecen crueles introspecciones en las frustraciones permanentes de sus protagonistas, y que, sin embargo, a base de sueños y fantasías compensatorias a una triste realidad ambiental, consiguen el necesario carácter lúdico que justifica el título.

Como las grandes novelas de todos los tiempos, el argumento se basa en la tensión dialéctica de sus protagonistas, y aquí dejo al lector capacidad para retrotraerse a las parejas célebres que han dialogado en nuestra literatura con el fin de exponernos sus respectivas visiones del mundo: Patronio y el Conde Lucanor, Don Quijote y Sancho... En el caso que nos ocupa es Gregorio Olías, un mediocre que odia su vida opaca y que decide ennoblecerla mediante el arte de la inventiva, de la fabulación más prodigiosa que lo redima de su inutilidad gris de oficinista provinciano. La oportunidad de realizar sus sueños viene de la mano de Gil, un vendedor de la empresaa en la que trabajaba Gregorio, y con el que éste dará salida a sus fantasías, pues, desde el primer momento, aquél lo tendrá por un hombre famoso, escritor y contertulio de fama universal, concepto que Olías va a aceptar como si de un espejo engrandecedor se tratara, hasta el punto de fundirse ambos en el personaje de Faroni, el invento que entre los dos han fraguado, un nuevo Prometeo o monstruo de Frankenstein forjado por la necesidad de unos seres, arrojados en el marasmo de su insuficiencia uno de ellos, necesitado de alabar; el otro, impelido por su insignificancia a aceptar todos los aplausos que en la vida real nadie le dedicaría nunca.

Al cultivo de Faroni se dedican en un denso relato en el cual el teléfono desempeña el hilo conductor de los sueños, de las mentiras que el lector llega a desear que fueran verdades, de la desintegración del personaje Gregorio Olías cuando percibe que nunca será Faroni, pese a que tanto él como Gil, han consagrado sus energías al culto de su inexistencia. La novela termina con ambos personajes coincidiendo en la vida real, viejos y derrotados, pero aún alentando la posibilidad del mito. Landero no quiere dejar a Olías como Cervantes a Don Quijote, convencido de que «no hay pájaros hogaño en el nido de antaño».

Personajes

Como hemos visto, solamente dos las criaturas que conducen todo el hilo narrativo, que, incluso, como sugeríamos con anterioridad, muy bien pudiera tratarse de un solo personaje desdoblado que reclamara su derecho a soñar. Gregorio y Gil son en el relato menos importantes que el personaje que no existe, el escritor Faroni, verdadero motor de la novela, puesto que en torno a su definición como criatura, a su grado de éxito (no importa que éste sea ficticio) y a su decadencia, pivota esta magna estructura narrativa. Se logra en ella el bellísimo intento de dar tratamiento vegetativo, con su proceso de creación, nutrición y destrucción, a algo que no deja de ser una anhelo del espíritu.

El resto de los tipos que aparecen está oscurecido al lado de tan magníficos sujetos, pero le prestan apoyo en la dialéctica establecida entre mundo real y mundo soñado. A la primera categoría pertenecen sujetos como la esposa y la suegra de Gregorio, personajes vulgares que forman parte de la vida cotidiana del comerciante Olías, jamás del artista Faroni; también Paquita y Doña Gloria, propietarias de la sórdida pensión adonde el protagonista se retira, huyendo de sus propios fantasmas desencadenados, o el despiadado usurero, dueño de una tienda de alimentación en la que se coloca nuestro héroe como chico de reparto y que, en medio de su sordidez, se definirá a sí mismo con el curioso remoquete de «poeta del ramo de la alimentación».

Entre tipos que forman parte del mundo de los sueños de Olías, están los valleinclanescos del café de artistas en el que, supuestamente, triunfa Faroni; también esa especie de vengador justiciero de causas perdidas que es Antón Requejo, fundador de una orden de maridos cornudos, y que entra de lleno en el laberíntico mundo de espejos de la novela y, sobre todo, dos personajes de la infancia de Gregorio que comienzan a despertar en éste la afición por las lecturas y su entrada en el mundo de las simulaciones: el primero de todos su tío Félix, propietario de un quiosco de latón para la venta de chucherías, tabaco y novelas «de amor, policíacas y del oeste» y que, sin embargo, le pone en contacto nada más ni nada menos que con el «diablo», un personaje enigmático que vende a Félix un diccionario, un atlas y una enciclopedia histórica, las tres vías de conocimiento por las que más tarde su sobrino Gregorio entraría en el reino de la fantasía. Este último personaje, el «diablo», aparece también cerrando el relato, cuando la desintegración de la dualidad Gregorio/Faroni parece un hecho; se trata de Don Isaías, otro frustrado de la vida, autor apócrifo de una *Guía de la Felicidad y el Destino* que el autor pone en práctica con la familia Olías y acaba decidiendo el porvenir de su sobrino. Lo más genial del relato es que, cuando parece que los límites de la confusión van a deshacerse y a imponerse la fría y prosaica realidad, Faroni crece desde su existencia inventada, pero grandiosa, y acaba por apabullar a la oscura cotidianeidad que el inventor de la fábula, y sus ingenuos seguidores, abominan. Culmina pues la novela, dentro de su incierto final, con el triunfo de los personajes de humo y poesía, frente a los prosaicos, dotados de tan triste historia cierta.

Estructura

La novela está formada por veinticinco capítulos, que se articulan en tres partes, perfectamente definidos, y un epílogo. En el primero de ellos se nos indica cuál ha de ser la estructura del relato, que no es otra, lo diremos acudiendo a un préstamo del lenguaje cinematográfico, que un gigantesco *flash-back* o salto atrás desde el momento en que comienza la novela, un cuatro de octubre, cuando Olías cuenta ya cuarenta y seis años, y al despertarse de una pesadilla, entiende que tan sólo un sueño ha sido el discurrir de su vida: «en ese instante el presente se le desplomó encima con un derrumbe de instrumentos de música». A la narración de ese relato se apresta Gregorio desde ese preciso instante, y lo va a hacer siguiendo un modelo de fabulación que ya definiera la retórica clásica, esto es, por el procedimiento de *In media res*, o sea, retomando, desde el momento presente, la historia de su vida y de su particular «caso», para ir desgranando ante nosotros, de forma lineal y precisa, los enredos de su vida.

Temporalmente la narración va avanzando mediante planos que corresponden a estados de ánimo de la vida del protagonista, paralelos a su situación con el mundo exterior. En la primera parte (hasta el capítulo VI) aún

no ha entrado en conflicto con aquél y sus recuerdos son un suave discurrir por los primeros años de su adolescencia, marcada por su tío y el «diablo» que le entrega los libros que labrarían su destino, y también por sus relaciones amorosas que culminarían en la boda con Angelina.

La segunda parte, capítulos VI al XVI, es la que consuma, a manera de nudo dramático, el ascenso de Olías a Faroni, a través de sus relaciones telefónicas con Gil; en ellas se realiza el juego de las simulaciones, se lleva a cabo la ceremonia de la confusión en la que todos acaban por creerse lo contrario de lo que son. El hilo de Ariadna conduce definitivamente a la cueva de los espejos cóncavos.

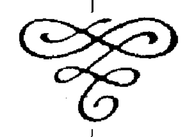
La tercera y última parte desarrolla la angustia de un Olías que, náufrago de sus fantasías, ha perdido todo cuanto le sustenta y permanece asido tan sólo a la deleznable estructura de sus fantasmas; por eso, esta parte está marcada por la huida: debe huir de Gil, con cuya ayuda ha formado el mítico personaje y ahora teme que éste descubra la verdad; de su familia, que no sabe nada de nada; y, finalmente, hasta de la policía, en una supuesta y jocosa trama negra desarrollada en la pensión donde se ha refugiado y que acabará por dejar a Olías al pairo de todas las verdades aprehensibles. Cuando acaba esta parte, podía haber concluido el relato, porque, en su huida alocada de sí mismo, termina por encontrar a Don Isaías, el «diablo» de los libros iniciáticos, que ha actuado como un *Deus ex machina* y restablece el hilo de la coherencia y la sensatez.

Pero en el «Epílogo», Luis Landero ha querido ser piadoso con el mundo de los sueños. Faroni existe porque Olías, derrotado, encuentra a su amigo Gil, el cual, en un fantasmagórico lugar de las afueras, le rinde el culto que, en su día, hizo posible la existencia del personaje. Y, con determinación quijotesca, ambos personajes concluyen el relato prolongando la realidad del mito: Gil, convencido de que es cierto; Gregorio Olías, no queriendo renunciar a tanta poesía acumulada en el turbión de sus recuerdos.

La estructura espacial del relato es muy simple: la gran ciudad en la que vive Gregorio, conectada por un hilo telefónico al espacio provinciano que habita el bueno de Gil. No hay alabanza de corte ni menosprecio de aldea; tampoco lo contrario. Los verdaderos espacios de la obra suceden siempre en el interior de los protagonistas; son éstos lo que los conforman, los embellecen (como el caso de la imaginación *ex-aequo* del café de artistas en el que reina Faroni) y, de tan reales como quedan sus inventos, no pueden desprenderse de ellos; de ahí que el «Círculo Cultural Faroni» en el que desemboca Gregorio, en su héjira de la mediocre realidad, y en el que ambos se instalan para siempre, reanude de nuevo ese espacio mágico que en la novela ha servido de sostén al mundo de los sueños.

Para finalizar, tan sólo dos palabras. Jamás, si exceptuamos *El Quijote,* he visto en una novela, tan anclada en lo cotidiano, una exaltación tan lograda del mundo de lo fantástico. La dialéctica de los dos personajes básicos, sostenida en medio del mundo extraño, y en ocasiones hostil, del resto de los tipos que aparecen, hace posible transformarse en energía espiritual todo lo que podía parecer mediocre y hasta mostrenco. Gracias al impulso creador de la palabra no llega a cumplirse nunca la fatídica profecía que se aventuraba en la primera página del libro: «el tiempo amenazó entonces con romper su sentido lineal». Nunca más nada será lineal, ni siquiera evidente, en la novela, porque Gregorio, con la misma determinación de la Alicia de Carroll, había trasladado su personalidad al otro lado del espejo.

José Luis Buendía López



Para nuestra amistad con Rimbaud

No conocí a Rimbaud. No estuve con él en ninguna calle, en ningún café, ni en la casa de Fulano, ni me acarició la suerte o la mala hora de que un viaje a pie o en tren de segunda nos encontrara.

En primer lugar no le conocí porque murió hace cien años, en 1891, en Marsella, poco después de espetar a su hermana Isabelle: «Yo iré bajo tierra a la oscuridad, mientras tú seguirás paseando al sol»... Llevaba en el cinturón monedas de oro que había ganado y aún no empezado a disfrutar.

Cuando alguien famoso muere —o le dan un premio que le eleve a la epifanía— sobran críticos que lo primero que escriben es «yo estuve con él...» o «me dijo en aquella otra calle...»; a veces, un poco más modestos: «nos contaba que...». De todas formas, a Rimbaud —en sus mejores tiempos de creador literario— nadie se ofrecía para recordarlo. Cuando murió, sólo asistieron la madre y la hermana al entierro. ¿Seríamos tan necios hoy?

Tal vez, tampoco por sus libros alcance a conocerle. Quién, antes de conocer a otro, podría escapar a su pregunta: «¿Conozco al menos la naturaleza? ¿Me conozco a mí mismo?».

Nació el veinte de octubre de 1855, en Charleville, ciudad francesa de provincia que expulsaba a los jóvenes y asfixiaba a Rimbaud; aunque la proximidad del río Mosa y su campiña están referidas en muy bellas páginas poéticas. Fue hijo de una campesina con propiedades rurales y de un oficial de infantería. La madre era experta en silenciar sentimientos tras de una enérgica coraza de principios; el padre, un frustrado escritor (entre otras obras, tradujo comentado *El Corán)* que decidió que el hogar formado con Vitalie Cuif debía borrarse de su vida. En 1860 (cuando Arthur tenía cuatro años) se separaron para siempre. Los cuatro hijos (dos varones y dos mujeres) quedaron al exclusivo y excluyente cuidado materno.

Arthur, aventajado alumno del Liceo, desde muy temprano mostró deslumbrantes aptitudes literarias. Sus profesores empezaron a señalarlo como niño prodigio, cosa que la madre no supo recompensarle; el poeta niño, entre el fervor religioso de iglesia y la escuela, halló momentánea salida. Ya despuntaba en él una extraordinaria confianza en el poder adánico, nombrador de las palabras; adolescente, en los cafés inventaba absurdas historias, aventuras lujuriosas que los parroquianos le pagaban con una pinta de cerveza o unas migajas de tabaco.

Ávido lector, incursionaba en las páginas de sus «parnasianos contemporáneos», historia, y novelas libertinas del siglo XVIII. En fin, en todos los libros que el azar o los amigos depositaron en sus manos; entre ellos, tratados de cábala y alquimia. Se revistió, si no de erudita, sí de una apasionada formación ocultista. Esto lo llevó a soñar —cuando soñar es creer con toda el alma— en la posibilidad de crear el oro de los alquímicos, a la vez que conseguir el otro, material y concreto, que lo salvara de la miseria económica. En pocos poetas es dable encontrar más intenso sentimiento sobre la vida de las palabras, que podían alcanzarle la iluminación; y la subsecuente riqueza.

Acosado por la opresión de aquella estrecha Charleville natal, huyó hacia los tumultos de París en 1870. Son los tiempos en que el poeta va en búsqueda de su videncia; desde ahí, la biografía empieza a adquirir la velocidad del vértigo. No habrá otro destino que le convenza, ni «oficio» que le interese más de un par de meses. Ejercerá múltiples, rabiosamente, y para ganarse unos «luises». Acosado por el hambre, París se le convierte en un gran estómago; y la desesperación de su madre le recupera sucesivamente de las huidas para propinarle castigos corporales y encierros.

En 1871, por medio de un anarquista anticlerical, contactó con Paul Verlaine. La necesidad de entreverarse

con los poetas de París, trasladarse de Charleville, probarse, lo arrojaron —provinciano, pobre y visionario— hacia la casa del ya famoso Verlaine. Nace una amistad satánica donde Rimbaud perfeccionará su estilo poético, pero no cambiará de cabalgadura. Se acompañan y se aman, disputan y vuelven a la complicidad de malditos. Es cuando alterna con espíritus luminosos de la época, de distinto signo. La pirámide social francesa, que entonces se destrona y vuelve a levantarse, siempre lo tendrá como un dinamitero. El positivismo en boga imaginó un paraíso hijo del progreso: cuando las máquinas lograran la solución de las necesidades sobrevendrían la libertad y el deseo abiertos. Los misterios retrocederían ante la piqueta de la razón, la felicidad se hace con las manos. Es el siglo XIX un siglo atestado de mártires y de locos. Las ideas comentadas pontificaban de un extremo a otro, el apocalipsis, levantando una fe, una utopía envuelta en papel de regalo... Hacia falta creer y sacrificarse, seguir una doctrina; todo era posible desde que la Ilustración revelara los dioses de la nueva consolación. Rimbaud, de pie en aquella modernidad, proclama el nuevo evangelio, y se mofa: «El progreso. ¡El mundo que adelanta! ¿Por qué no habría de girar?». El poeta se hunde en la desesperación, la droga y la aventura. Canta a las tonadillas que revolotean en las grosellas, pero no se duerme. Ha sentado a la belleza en sus rodillas y encontrándola amarga la ha injuriado. Se entrega a las brujas. Es necesario desordenar los sentidos, un programa estético hecho de lucidez alucinada. Hay que volver a la barbarie inicial: sin embargo no engrasa su «melena como los antepasados galos». Vivimos en un siglo de manos, dice, en un siglo de oficios «todos innobles». «Lo mejor es soñar borracho sobre la arena»... escribe en *Una temporada en el Infierno* (cuya primera edición supervisó personalmente).

La tormentosa relación con Verlaine reviste episodios marcados por el agujero en la fe que ambos encarnaban. Finalmente, Verlaine, cuando purga su condena por un balazo que disparara contra Rimbaud alimenta una sorprendente pasión mística. «Amémonos en Jesucristo», fue su propuesta, de la que Rimbaud abominara. Una noche de puñetazos acabó con aquella amistad, y nuestro poeta continuó en su senda de condenado. Estaba a tal punto atravesado por la errancia que escribió a su familia: «Me gustaría recorrer el mundo entero que, bien mirado, no es tan grande. Quizás entonces encontrara un sitio que me agradara lo bastante». Recorrió Europa, gran parte de sus distancias a pie y magro de alimentos, tan magro que en ocasiones se le hicieron llagas en el estómago de frotarse vacío contra las costillas. Su método fue siempre antes la entrega del cuerpo y el alma que la disciplina: no medita ni dispone concienzudos análisis, expone su ser como herida abierta a la sal y a los esquivos bálsamos del mundo. Siendo adolescente aún reconoce «la horrible cantidad de fuerza y de ciencia que la fortuna ha alejado siempre de mí». Ello opone su cuerpo y su videncia; la irisación del fuego espiritual que despierta. Nos dice que es un oráculo lo que proclama, él, para quien «no hay una familia de Europa que no conozca. Me refiero a familias como la mía, que todo se lo deben a la declaración de los Derechos del Hombre».

En 1873 viaja a Londres, donde ya había estado con Verlaine, y vive una breve reconciliación familiar. Es sorprendente la actitud del poeta, según el diario de su hermana Vitalie. Acompaña a la madre por calles y tiendas londinenses, se preocupa del bienestar de la hermana, intenta conseguir un trabajo que provea un orden exterior en su vida. Ya había publicado *Una Temporada en el Infierno*, con verdadera ansiedad por la opinión de la crítica literaria que, ominosamente, le dio la espalda. Así, no hay cauces favorables para su torrente interior: su familia le despide para retornar a Charleville y Rimbaud intentará porvenir como profesor de idiomas. Es muy probable que en esos momentos haya escrito, desilusiondo de tanto comedido fracaso, «la vida es la farsa que todos representamos», y el otro poema en prosa titulado «Democracia». Abandona el trabajo en Inglaterra para reiniciar su vagabundeo por París, Alemania, Suiza, Italia... Tras la posterior repatriación a Charleville, estudia —dentro de un armario— árabe y ruso. Y quizá, movido por las intuiciones de las correspondencias esotéricas de las cosas aprendidas en Baudelaire, incurre en una nueva pasión: el estudio de la música. Talla con un cuchillo el teclado del piano en una mesa de su casa: estudia ahí su teoría hasta que su madre accede en alquilar el instrumento. ¿Por qué la música? Dicen los que comen el peyote o beben otros cualificados alucinógenos que —en trance— la estructura de las cosas se les revela de una geometría perfecta. Los pitagóricos, que

la esencia última es perfecta como escalas musicales que resuenan de astro en astro, y resuenan asimismo en el corazón humano... Los caminos de la videncia —en fin— también podrían ser musicales para el poeta Arthur Rimbaud.

Hay un paradigma formidable en su vida que es siempre el umbral de las sorpresas: a los diecinueve o veinte años abandonó la literatura. Lo releemos y no hay otra tentación más poderosa que la de volver a sus páginas. Inevitablemente, uno presiente que la mayoría de los diversos y atormentados rebeldes, visionarios teólogos románticos del apocalipsis y la redención que en el siglo XIX hubo, acaban sentando teorías. Teorías que sirven para convertirse en doctrinas. Rimbaud se nos eclipsa cuando pretendemos explicarlo: después de tan breves años de escritura, es seguro que lo encontramos en la culpa por las inocencias violadas, también en el vómito sobre ciertos estribillos de moda... Sospechamos que por obra de sus intuiciones y de «creer sagrado el desorden de los sentidos» se ahorró bastante del arduo camino andado por otros buscadores. En su obra se presiente una relación estremecedora entre las distintas caras de la numerosa realidad. Es posible que por eso estudiara diversas lenguas, piano, límites de la poesía, matemáticas, y, autoexiliado en África —la maravillosa forma de desadherirse de prejuicios— pretendiera poseer copiosas técnicas manuales en pocos meses.

¿Por qué deja temprano —increíblemente temprano— de escribir? En *Una Temporada en el Infierno* había escrito: «Abandonaré Europa. El aire marino quemará mis pulmones, los climas perdidos me curtirán. Nadar, machacar la hierba, cazar, fumar sobre todo; beber licores fuertes como metal hirviente, como hacían esos queridos antepasados alrededor del fuego. Volveré con miembros de hierro, la piel oscura, el mirar furioso: por mis máscaras se me juzgará de una raza fuerte. Tendré oro, seré vago y brutal».

Allí cumplirá con varias líneas de su programa. Estará a salvo de la miseria, del servicio militar y del parnaso de los literatos ilustres. Se hizo ciudadano de aquel otro mundo; protegido quizá del terrible fulgor de sus propias videncias, quizá menos atormentado por la unilateralidad de su cultura, quizá preparando una dudosa vuelta en mejores condiciones a Europa.

Pero el cáncer acabó prematuramente con su vida a los treinta y siete años de edad, en 1891. Hacia esas fechas, cuando en una ocasión le dijeron que su *Libro de las iluminaciones*, (reunido por Verlaine sin su conocimiento de Rimbaud) se editaba con éxito en París, respondió, «mierda para la literatura». Volvemos a recordar que no había escrito más poesía desde los diecinueve o veinte años. Sin embargo, su vida literaria continúa actual, inexorable, despierta.

¿Es actual Rimbaud?: «Un niño joven, sin patria, sin madre, descuidado de cuanto se conoce, esquivo a toda fuerza moral, como ha habido ya lamentablemente mucha gente joven». Como los jóvenes de las generaciones de la últimas posguerras, canta el fin de las razas y de las fronteras. «Hay que ser muy moderno, siempre muy moderno», proclamó ante esta civilización que él veía muy envejecida, de raíz. Luego, constató, anunció oracular, «el tiempo de los asesinos». No sólo dios ha muerto, sino que han aniquilado nuestra pasión. Por ello hay que desordenar los sentido. Ciudades, puentes, metropolitanos, hoteles, trabajo, fábricas del mundo que adelantaba, el nuevo evangelio nos arrastra a una pesadilla de humanos paralizados y huecos.

Hay que acostumbrarse a la alucinación simple, y creer sagrado el desorden del espíritu. Occidente lo ha cubierto todo: una civilización que él conoce a pie y en el vértigo de una avidez espiritual que le llevó a las lecturas más axiales, al conocimiento de las ciudades por el corazón. Hay que empezar de nuevo, iniciarse en la sabiduría de esta aventura cuya lujuria creadora debe estar en el caos, en otra legalidad, la de «un yo que es otro». Por ello, quizá desde copiosas décadas, entonces, padezcamos la falacia de creernos inventores. Quizá sólo haya un deseo posible en la acción: el de reiventar.

Cuando la parafernalia positivista había imaginado la posibilidad del paraíso a propósito de la ciencia y el progreso, la democracia vigilada y el populismo, Rimbaud es uno de los malditos que alzaron su aullido. Clamor en el desierto. Después de transitar en un viaje alucinante por los oficios, países, costumbres y revoluciones, decidieron abandonar Europa. Marcharon a África, entonces hipotético reino de los salvajes y la incultura. Asumidos decadentes que escribían con un cuchillo en la gorda piel de la costumbre. Ya sabían que las enfermedades indagatorias en la propia realidad, tan occidental y cristiana, arrastraban a las generaciones triunfantes. Quizás hoy tampoco nos hayamos resignado. Pero de inven-

tores no es seguro que tengamos mucho. Ya en el siglo XIX, estos desesperos esenciales sacudían a algunos aventureros. Y la aventura no estaba en los meandros de las agencias de viaje.

Estas reflexiones son a propósito de la biografía de Enid Starkie[1], por nosotros conocida después de la necesaria, interminable relectura de la obra de Rimbaud. La biografía fue trabajada por su autor desde un libro de 1947, hasta la edición definitiva de 1961. Un libro que en la actualidad no revela piedras preciosas, no es tampoco hijo de iluminaciones subsecuentes al toque rimbaudiano; es fruto de la pesquisa, de una cuidadosa disciplina que indaga no sólo en el poeta sino en su mundo, e inscribe la obra del autor dentro de el acontecer vital de cuando se escribió. Nos cuenta la tala de árboles practicada por los franceses para frenar la entrada del ejército prusiano, y las emociones de Rimbaud ante la pérdida de su entrañable bosque de tilos; la probable vejación sexual que padeció antes de escribir «el corazón robado»; la conexión de los colores con las vocales propuesta por el poeta para su alquimia del verbo, que encajan perfectamente con la gradación dada por los alquimistas para el proceso de transformación de la materia (desde el negro, pasando por el amarillo, el rojo, hasta el verde y el azul).

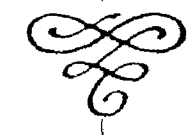
Enid Starkie ha sabido encontrar ordenadas claves, enriquecedoras, para la lectura de Rimbaud; nuevas lecturas de este poeta siempre enriquecedor. En la biografía se sospecha que la formación ocultista le abrió una enorme brecha en la cultura oficial; compatibilizó la inocencia del genio con ideas anteriores al cristianismo y afines a una tradición demiúrgica. A la vez que colma nuestras curiosidades el asombroso rastreo que, en conjunto, se ha realizado sobre su vida. Se han consultado opiniones de remotos contemporáneos de colegio y bohemias, así como los recuerdos familiares compilados por su hermana Isabelle y por Berrichón, convertidos en escritores para fisgar historias del poeta, fallecido muchos años antes. Quizás el mejor mérito del libro (como en numerosas biografías hechas por ingleses) reside en la disciplinada objetividad, y en su flemática, detectivesca búsqueda de los pasos perdidos del poeta. Ya la elección de la ilustración de la portada nos parece un acierto acerca del significado del libro: Siruela nos pone allí una fotografía de Rimbaud tomada por él mismo en Harar, año 1884. No el niño, el adolescente con la voz más hermosa de la poesía contemporánea francesa, sino el aventurero vendedor de café, traficante de armas y probablemente de esclavos. El caminante infatigable con gesto de dandy y de místico, en la remota Abisinia. La biografía de Starkie se propone y logra darnos una semblanza de Rimbaud, del poeta y de su vida más larga que los trazos dejados por su pluma silenciada antes de los veinte años.

Sí nos incomoda una especie de desprecio por los lectores extraños al dominio de la lengua francesa. La mayoría de las citas de Rimbaud se han realizado sin traducción, al mismo tiempo que numerosas reflexiones, apostillas, curiosidades. Habiendo varias ediciones en castellano, pensamos que los editores podrían haberlas introducido, a elección, en las bastardillas destinadas a los que por «bastardos» no leen el francés.

Por lo demás, la edición es bella, generosa en su aspecto gráfico y de obligada consulta para los que con tanto temblor amamos la obra de Arthur Rimbaud.

Rafael Flores

[1] *Enid Starkie, Ediciones Siruela, Madrid 1989.* Arthur Rimbaud.



El último Arguedas: testimonio y comentario

En las primeras líneas de la «Introducción» a su edición crítica de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*[1], la novela póstuma de José María Arguedas, Eve-Marie Fell recuerda las circunstancias del suicidio del autor; ocurrió a finales de 1969, cuando el Perú «había entrado en la *primera fase* de un régimen militar que habría de cubrir un decenio, y su entierro, aunque seguido por una imponente muchedumbre, no dio lugar a las ceremonias y homenajes oficiales que se podían esperar, tratándose de uno de los creadores peruanos más originales desde Vallejo» (p. XXI). Puede decirse que con ese mismo multitudinario entierro comenzó tanto la mitificación de Arguedas como la deformación de su figura intelectual; el «secuestro» del cadáver de un gran escritor no esperó siquiera a que la tierra sobre su tumba estuviera seca. Lo puedo decir con algún derecho: yo estaba entre los concurrentes a ese entierro. Los motivos de esta extraña historia están íntimamente ligados al libro cuya edición motiva este comentario; es más: impregnan las mismas páginas de esa torturada y reveladora novela. Creo, por lo tanto, que debo comenzar dando mi testimonio personal del último Arguedas.

1. Testimonio

Cuando un personaje importante muere (y más en las circunstancias en que ocurrió la muerte de Arguedas), saltan al primer plano los que se reclaman amigos íntimos y herederos legítimos de su pensamiento o acción. No reclamo esos títulos: no puedo llamarme amigo *íntimo* de Arguedas (como lo fueron, entre otros, el poeta Emilio Adolfo Westhaplen, el lingüista Alberto Escobar y, en los últimos años, los críticos Pedro Lastra y Angel Rama), pero sí tenía con él una relación amistosa que duró largos años y que pasó por diversas etapas. Fue un vínculo entrecortado por largas pausas pero siempre renovado; Arguedas vivía además en las afueras de Lima, lo que hacía difícil poder verlo con frecuencia. Solía encontrarlo en las siempre cálidas reuniones de la llamada «Peña Pancho Fierro» (el nombre era un homenaje a un artista popular del siglo XIX), que era el refugio que Celia Bustamante, su primera esposa, y Alicia, su cuñada, mantenían abierto para que Arguedas pudiese reunirse y dialogar con escritores, artistas, simples amigos e intelectuales de las más diversas tendencias. Allí estuvieron alguna vez Christopher Isherwood, Pedro Salinas, León Felipe, Louis Jouvet, Rufino Tamayo, Carlos Fuentes, Pablo Neruda y tantos otros; allí, los limeños podíamos admirar, sin necesidad de viajar a los pueblos de la sierra, la más notable colección de arte popular que había en la ciudad; allí escuché música andina que nunca antes había escuchado y vi bailar la acrobática e hipnótica danza de tijeras que él inmortalizaría en su cuento *La agonía del Rasu Ñiti.* La Peña era un lugar de encuentro de personas, pero también, y sobre todo, con un Perú marginal que muchos apenas conocíamos.

Mi amistad con Arguedas comenzó hacia 1958, el año de *Los ríos profundos,* su más admirable novela. Yo había escrito una nota sobre el libro y Arguedas me llamó por teléfono, muy conmovido, para agradecerme; pocos meses después viajábamos juntos, en un vapuleado avión militar argentino a Buenos Aires, junto con Ciro Alegría. En el hotel, compartí un cuarto con Arguedas; la convi-

[1] *José María Arguedas,* El zorro de arriba y el zorro de abajo; *ed. crítica, Eve-Marie Fell, coordinadora. Madrid: Colección Archivos, 1990, 462 pp.*

vencia forzada entre un insomne crónico como él y un soñador de densidad casi cataléptica como yo, dio origen a situaciones divertidas o grotescas, que fortalecieron nuestra relación. Arguedas me enseñó cómo librarse de las moscas que revolotean e impiden el sueño, cómo evitar que alguien ronque. Otro viaje posterior, esta vez a Chile, me permitió conocerlo todavía mejor. Arguedas, debido a su neurosis, era capaz de pasar de un período de exaltación a otro de aguda depresión; podía ser el hombre más taciturno y aprensivo (pensaba que la fruta fresca era peligrosa para la salud), o el más tierno, abierto y entretenido. (Poco o nada se ha dicho sobre el humor de Arguedas, humor fresco y áspero como un manantial andino, que me permitió entender muchas cosas de él). Fue así que me hizo confidencias, cuya misma naturaleza privada no creo que me autorice a revelarlas aquí. Quizá me las hizo porque yo era más de 20 años menor que él y pensaba que una persona joven podía escucharlas sin comprometerse ni comprometerlo. Sin haberlo visto mucho a solas, y sin saber mucho de sus años juveniles, me parecía conocerlo bien.

De hecho, la última vez que lo vi vivo fue por circunstancias que tenían relación con la crisis que lo llevaría finalmente al suicidio (lo había intentado dos veces antes, en 1944 y 1966). Nunca he contado esta historia, pero la cuento ahora porque considero que muestra las complejidades de su enfermedad psíquica y su pulsión suicida. Un día atendí una llamada desde Chile; era Pedro Lastra que había recibido una carta personal de Arguedas y estaba alarmado por su tono deprimente y autodestructivo. Lastra temía lo peor y me pedía buscar a Arguedas de inmediato para asegurarse de que estaba bien. Lo hice; con ayuda de un amigo logramos comunicarnos telefónicamente con él y, usando algún pretexto, lo hicimos venir a Lima. Nos reunimos en mi departamento; Arguedas parecía estar pasando precisamente por uno de sus momentos de exaltación: nos contaba chistes, hablaba de algunos proyectos, algún viaje. Aprovechamos ese buen talante para plantearle la cuestión que nos había transmitido Lastra, confiando en que todo era una falsa alarma o que la mala racha ya había pasado. Arguedas oyó la historia y con voz contrita exclamó: «¡Pero que bruto soy! ¡Cómo puedo haberle escrito esa carta así a Pedro! Lo he preocupado en vano porque no hay nada de eso; son cosas que uno escribe en un mal momento, pero nada más...». Prometió escribirle una carta a Lastra, para aclarar las cosas y tranquilizarlo. Nos creímos toda su versión de los hechos. Seguimos conversando de otras cosas más por un buen rato. No podía imaginar que no lo volvería a ver: poco tiempo después se disparó un tiro en la sien en su despacho de la Universidad Agraria, donde trabajaba.

Como recuerda la profesora Fell, eran los años de la «revolución militar» del Perú, que había despertado la ilusión de un cambio radical en la actitud política de las fuerzas armadas y en la situación de la masa indígena del país. Esta ilusión se desvanecería rápidamente y lo que quedaría no sería más que otra versión del autoritarismo militar de costumbre. Pero en esa época (1968-69), el insólito experimento político por el que el país atravesaba no sólo había provocado una profunda crisis nacional: había sacudido lo más hondo del espíritu de Arguedas, como lo prueba un artículo periodístico de 1969 incluido en el «dossier» de este libro. Lo que en teoría el gobierno militar estaba intentando era rescatar el mundo indígena de su olvido y postración seculares, y colocarlo en el centro de la vida política. Aunque luego descubriríamos que tras el intento no había sino una cruda manipulación de la causa campesina, Arguedas no podía saberlo; todo lo que sabía era que *ésa* era su misma causa, pero que había dos problemas insuperables: no eran los campesinos mismos los que habían iniciado esa campaña, y él no era capaz de ponerse al frente. Fueron años de terrible confusión para Arguedas, aun en el plano más íntimo, pues se había divorciado de Celia para casarse con Sybila Arredondo, de origen chileno; un fracasado intento de suicidio anterior había coincidido con este difícil pasaje de su vida, que no sólo significaba romper con un vínculo personal, sino con el mundo que representaba la Peña, del que tuvo que apartarse.

Pero lo más grave era que los acontecimientos políticos parecían desbordar su visión del mundo indígena, al que lo ligaba el más entrañable afecto y una honda identificación cultural. Arguedas no fue, salvo al comienzo cuando sufrió cárcel por sus actividades políticas, un escritor *militante*. De hecho, había llegado a criticar con cierta dureza la misma interpretación del problema indígena elaborada por José Carlos Mariátegui y la ver-

sión literaria de los «indigenistas» de su generación. En un trabajo titulado «Razón de ser del indigenismo en el Perú»[2], Arguedas se refiere a la visión esquemática que Mariátegui ofrece del indio, y comenta:

> El gamonal es presentado con expresión inhumana y feroz, y muestra al indio o en su miseria o en sus virtudes. Pasado el tiempo, esta obra aparece como superficial, de escaso valor artístico y casi nada sobrevive de ella, pero cumplió una función social importante (p. 195).

La obra narrativa madura de Arguedas debe considerarse un esfuerzo por criticar precisamente esa visión, contradecirla y superarla con otra, en la que la fácil dicotomía señalada queda absorbida por una comprensión abarcadora de los conflictos sociales y culturales que caracterizan a un país mestizo y multirracial como el Perú; ese afán quizás esté indicado en el mismo título de su penúltima novela, *Todas las sangres*, de 1964. Así, el problema indígena quedaba integrado en un complejo tejido de tensiones y fuerzas colectivas, de las que la clásica oposición gamonal-indio era sólo una parte y de perfiles menos simplistas de lo que los «indigenistas» habían creído. Arguedas era sensible a la injusticia esencial de las relaciones sociales en el mundo andino, pero no abogaba por una solución radical o revolucionaria, quizá porque veía que cualquier esfuerzo por «modernizar» el ámbito indígena era una violación de normas, hábitos y creencias ancestrales, de las que él era celoso defensor. La cultura andina era, para él, un mundo que, a pesar de su atraso y su violencia endémica, era una relidad sagrada, una arcadia fabulosa donde el hombre había alcanzado una reconciliación con los dioses y la naturaleza. Arguedas veía que el cambio en esa sociedad era inevitable, y al mismo tiempo lo temía porque exponía a esa sociedad antigua a contactos que podían destruirla; un poco como el Inca Garcilaso, interpretaba el mundo andino a través de una especie de utopía arcaizante y retrospectiva.

Arguedas vivió constantemente desgarrado por este dilema y, como fue incapaz de superarlo, sintió que era mejor eliminarse. No digo que ésa fue la única razón que lo impulsó al suicidio: digo que fue el detonante en esas circunstancias históricas. Sabía que no podía encabezar u orientar ningún movimiento proindigenista, a despecho de ser él mismo culturalmente un indio, nunca del todo bien asimilado a la realidad urbana de Lima. Y al mismo tiempo sentía que otros estaban asumiendo ese papel y que le era tan difícil criticarlos como colaborar abiertamente con ellos.

Todo esto puede ayudar a explicar mi asombro —más bien: mi escándalo— cuando, en la ceremonia del entierro, vi el ataúd envuelto en un bosque de banderas rojas, escuché los acordes de la Internacional y los flamígeros discursos de los líderes estudiantiles y políticos que exhibían sin tapujos todos los matices —maoístas, moscovitas, procastristas, «foquistas»— de sus bizantinas divisiones ideológicas. La desfiguración de su legado literario e intelectual no hacía sino comenzar, justamente a manos de los que de inmediato se proclamaron sus herederos. Hoy su nombre es el santo y seña de los sectores más extraviados de la izquierda peruana y —gran ironía— colocado al lado del de Mariátegui en el santoral marxista. Algunos incluso han llegado a acercar ese legado al evangelio sangriento de la secta «Sendero Luminoso», responsable por más de 20 mil víctimas, muchas de ellas indígenas y campesinos. Arguedas no podría creer la inmensa distorsión a la que indujo su suicidio.

2. Comentario

El zorro de arriba... es un relato que está íntimamente viculado a esa crisis y a ese dilema intelectual y estético; es más: lo expresa del modo más dramático y doloroso. Esta novela es insólita en el corpus arguediano: es su único relato autorreferencial, porque, siendo una novela frustrada e inconclusa, convierte la imposibilidad de escribirla en su gran tema. Es un libro que fracasa y que nos habla desde ese fracaso; en su expresiva tronchadura, dice algo importante sobre Arguedas y sobre las relaciones entre arte y sociedad, relaciones siempre en conflicto, pero que en el Perú de entonces tenían una particular y aguda significación.

El lector debe recordar que la novela está ambientada en Chimbote, un puerto en la costa norte del Perú, que conoció su apogeo —y luego la inevitable decadencia—

[2] *José María Arguedas*, Formación de una cultura nacional indoamericana; *ed. y pról. de Ángel Rama. México: Siglo XXI, 1975, pp. 189/97.*

como centro de la pesca industrial en la década del 60. Con su expansión económica, Chimbote se convierte en un foco de atracción para miles de trabajadores de todas partes del Perú y, así, en un crisol de sus tensiones sociales, raciales y culturales. Es una nueva tierra de promisión pero también un infierno, un símbolo de esperanza y un antro de abyección. Pero, como es característico en toda su obra y aun en un relato como éste cuyo eje no es el mundo andino, el testimonio de la realidad objetiva es sólo una parte de lo que el autor nos ofrece; la otra es el plano mítico-religioso que constantemente envuelve y afecta la marcha de la acción. Mundo de hombres y dioses, de anhelos mesiánicos y seres caídos, pares opuestos que están aludidos por los «zorros» del título.

Estos zorros no sólo parecen responder al dualismo propio de la cosmovisión quechua; también reflejan la poderosa influencia que en la concepción novelística de Arguedas tuvieron las imágenes de *Dioses y hombres de Huarochirí,* narración quechua recogida por Francisco de Ávila (¿1598?), traducida y estudiada por el autor. Sin embargo, el rasgo más distintivo de la novela es otro: la presencia de cuatro diarios (el último se titula «Último diario?», cuya anotación final está fechada el 22 de octubre de 1969, o sea dos meses antes del suicidio), intercalados en el relato para documentar su doble agonía de escritor y de ser humano. *El zorro...* es el testamento de Arguedas y es difícil leerlo sin separar la ficción de la realidad y al mismo tiempo no percibir la paradoja de que la única forma de acabar la novela será acabar con su vida. Libro difícil (y hasta frustrante) de leer y de someter a estudio crítico.

Eso es lo que han intentado hacer Eve-Marie Fell y sus colaboradores en esta importante edición crítica de la obra. Tras una paciente y minuciosa tarea de investigación, la coordinadora ha presentado, por primera vez, el texto arguediano advirtiendo y anotando errores de compaginación del original, haciendo otras correcciones e incorporando las variantes textuales de un manuscrito particularmente confuso. En su «Introducción» hace algunas aclaraciones y observaciones críticas dignas de mencionarse. Señala, por ejemplo, que la presencia de los «diarios» en la novela, aunque iniciados por razones terapéuticas como el mismo Arguedas dice, no son inserciones *a posteriori,* sino que configuran «otra narración paralela», «un cambio narrativo premeditado» (p. XXII) que corresponde a los momentos críticos de su elaboración. Jamás Arguedas, un narrador esencialmente autobiográfico, había usado antes este tipo de recurso y menos con la perturbadorra franqueza que alcanza aquí; «Voy a escribir sobre el único tema que me atrae: esto de cómo no pude matarme y cómo ahora me devano los sesos buscando una forma de liquidarme con decencia». Muy acertadamente, la profesora Fell compara la obra con *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos, «otra novela entrecortada por un diario agónico» (p. XXIII). En las líneas finales de su texto principal, la coordinadora apunta sus razones —varias de las cuales me parecen válidas— para afirmar que *El zorro...* es un relato moderno, con múltiples «rupturas discursivas» y con disyuntivas sin solución: «antagonismo del fango y de la espiritualidad, de la maquinaria y del animal fabuloso, de la sabiduría y el provecho, de la magia y de la lucha de clases, rupturas vitales de los desplazados, explotados, moribundos y prostituidos...» (p. XXVII). Lo que no comparto es la propuesta que precede precisamente a este pasaje: la de que, al juzgar esta obra, es mejor dejar de lado «los enjuiciamientos estériles —¿quién puede distinguir en *El zorro de arriba...* los logros y los fallos, y menos aún la fecundidad de unos y otros?» *(ibid.).* Aceptar esa propuesta, significaría otorgar a la novela un status especial e intocable, a la que no tiene, pese a su condición inconclusa, más derecho que otras; la cuestión estética que plantea la novela es tan importante como la social, ideológica o psicoanalítica. Al fin y al cabo, Arguedas quiso escribir una novela, no un mero documento. Y esa cuestión no puede quedar olvidada.

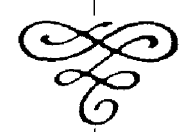
Siguiendo los lineamientos generales de la colección, el aparato crítico que acompaña el texto principal se divide en tres secciones: la que traza la historia o sea la génesis y recepción de la novela; lecturas críticas de la misma; y un «dossier» documental, aparte de un glosario realizado por Martin Lienhard. La primera sección se abre con un detallado cuadro sinóptico que incluye datos biográficos, contextos literarios y circunstancias políticas; y se completa con tres trabajos críticos de muy diversa intención. El de Sybila Arredondo de Arguedas es, a pesar de su abusivo tono propagandístico (convierte a Arguedas en un profeta de una apocalíptica guerra popular), es un valioso trabajo de documentación, que

presenta varios pasajes ignorados de su epistolario personal y que ayuda a colocar la novela póstuma en el contexto de la crisis intelectual del autor. Por su parte, Antonio Cornejo Polar lo encuadra en el doble marco de la literatura peruana y de la cultura andina. Subraya, por un lado, la estructura dicotómica —realmente fracturada— de su visión y, por otro, su conciencia de funcionar como un puente o nexo entre las dos culturas que, opuestas, conviven en el Perú. En el caos y la desigualdad de la sociedad nacional, Arguedas se esfuerza por mantener viva la utopía regeneradora, intento de salvación personal y colectiva que queda al final truncada. Roland Forgues ofrece su propia versión de esta misma disyuntiva, pero la interpreta desde un ángulo más político que literario. No le falta razón cuando señala las diferencias que separaban a Arguedas de la izquierda peruana, y que, pese a las declaraciones y adhesiones ideológicas de sus últimos años (a la revolución cubana, a la lucha agraria de Hugo Blanco, etc.), sus razones eran «mucho más afectivas que teóricas» (p. 315). Habría que agregar que esa debilidad teórica es común a gran parte de sus pronunciamientos políticos: las demandas de la hora siempre exigían de él algo que expresaba mucho mejor por vía estética. La breve nota sobre «el destino de la obra» de la profesora Fell es una puntual revisión de cómo ha evolucionado la valoración crítica del texto en cuestión.

Las lecturas críticas de la novela son cuatro. La de Lienhard vincula *El zorro...* a la novela urbana de vanguardia, con la que comparte las técnicas de fragmentación y yuxtaposición, que reproducen la concentración y el caos humano de la metrópolis. Pero agrega algo más, a lo que me he referido al comienzo: la presencia de lo mágico, que postula la posibilidad de un orden en medio de la asfixiante confusión urbana. A William Rowe le interesa sobre todo el nivel simbólico del texto: el que configuran la luz y el sonido, el erotismo y la constante presencia de la muerte, el horizonte mítico enfrentado a las leyes de hierro del capitalismo, etc. José Luis Rouillón se concentra en la simbología de raíz cristiana que permea el texto; estudia el «eje vertical» y el «eje horizontal» apuntados por Escobar en la novela; y atiende a la presencia de valores como el de la solidaridad y el de la caridad. La de Edmundo Gómez Mango es una lectura psicoanalítica, según la cual la novela es un intento de exorcizar la muerte conjurando otra vez las agotadas fuerzas de la creación y el vigor del quechua materno. «Inventar una *lengua nueva* para resucitar, re-animar una lengua maternal ya muerta» (p. 368), es un esfuerzo desesperado por salvar algo del impulso autodestructor que lo domina.

Al final se agregan una serie de valiosos documentos del escritor asociados a su etapa final, y una bibliografía activa y pasiva preparada por la coordinadora. Todo esto hace de su edición un trabajo exhaustivo y coherente sobre una obra de extraordinaria complejidad. Pero aunque sea difícil superar este trabajo por su devoción, rigor y variedad de enfoques, me temo que la tarea de interpretación de la novela no termina aquí. Hay muchas claves privadas y oscuras que permanecen enterradas en el texto, cuya dificultad reside en que eran también ambiguas y contradictorias para el propio Arguedas. Son el testimonio de su lucha por hacer que la emoción humana que traspasaba su obra, fuese primero una vía de revelación y luego de comunión profunda con el mundo perdido junto con su infancia andina. Pocas novelas de nuestra lengua pueden superar el sentido trágico de ésta.

José Miguel Oviedo





Intimidad y circunstancia

Dos enfoques de la obra de Antonio Machado

La intemporalidad de la obra de Antonio Machado proviene de una combinación poco frecuente en la poesía española: su temporalidad («poesía es palabra en el tiempo» o «diálogo del hombre con su tiempo»), nutrida de la realidad difícil de la España del primer tercio de siglo, y su inmanencia derivada de la profundidad con que penetra en los más oscuros rincones del «alma» humana (una «honda palpitación del espíritu»), indagación que se ve cruzada por un impulso cívico regenerador lejano al quietismo arcaico, lleno de contradicciones y no exento de elogios a la tradición, de buena parte de sus coetáneos.

Desde ese punto de vista, Machado es una «rara avis» influida en sus comienzos por el modernismo, desplazada del 98, poco acorde con los impulsos estetizantes novecentistas y lejana a las tendencias innovadoras del 27. Es poeta de una singularidad extrema, sobre el que se han vertido ríos de tinta y cuya obra permanece, medio siglo después de su muerte, con la fuerza de lo perdurable por encima de los avatares históricos y de las modas del momento.

Tal vez por ello sea la suya una poesía sobre la que los estudiosos vuelven de modo casi obsesivo. Su aparente sencillez oculta una honda complejidad y los caminos que a partir de ella se pueden transitar son casi infinitos.

Dos son los trabajos recientemente aparecidos. Y con dos enfoques diferentes. Mientras el de Joaquín Verdú de Gregorio[1] indaga en los aspectos más escondidos, más vinculados con la intimidad del poeta, el del italiano Antonio Barbagallo[2] recorre las zonas más vinculadas con lo histórico —y, por derivación, con lo social—, aunque sin desestimar algunas de las claves interiores —la soledad, Dios, etc...— que la recorren.

Los íntimos senderos de la poesía

Joaquín Verdú de Gregorio (Almería, 1941) ha elaborado un minucioso trabajo en el que la obra del poeta es desmenuzada a la luz de sus componentes menos históricos y, en consecuencia, más vinculados a las zonas más inmanentes y ocultas del proceso de creación. También a los espacios menos accesibles a una concepción puramente cívica —o social, o histórica— de la poesía. El ensayo parte de un estudio/resumen de los factores externos —crisis del 98, Primera Guerra Mundial, quiebra de los presupuestos y de los valores culturales sedimentados a lo largo del siglo XIX en España— y de la inmersión del poeta en las corrientes filosóficas de finales del siglo pasado y de principios de éste (Heidegger, Kierkegaard, Unamuno, Nietzsche, Bergson) como materiales que contribuyen a su visión del mundo. Si bien no parece totalmente exacta la adscripción —presentada como incuestionable por Verdú de Gregorio— de Machado al 98 desde el punto de vista de su actitud ética y de su trayectoria cívico/política, que parte del liberalismo progresista hasta acampar en una suerte de populismo radical en su última etapa, siguiendo una trayectoria sólo asimilable con la de Valle —la adscripción cronológica no es discutible por obvia—, no es menos cierto que el «clima», el contexto en que viven los miembros de la generación es el sustrato sobre el que Machado construye su cosmovisión.

[1] Antonio Machado: soledad, infancia y sueño. *Joaquín Verdú de Gregorio. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1990.*

[2] España, el paisaje, el tiempo y otros temas, en la poesía de Antonio Machado. *Excma. Diputación de Soria. Soria, 1990. Tesis doctoral presentada a la Escuela Española de Middlebury College en 1985.*

Este punto de partida no obsta para que el ensayo suponga una contribución importante al conocimiento de la obra del poeta y para romper con la excesiva propensión de los analistas a valorar más el Machado ético, el Machado hombre, que el Machado escritor. El estudio de Verdú de Gregorio busca las parcelas más íntimas del universo machadiano, resaltando de modo especial la capacidad universalizadora de su palabra —la busca del ser universal, originario y trascendente a la vez— y los vínculos perceptibles entre la evolución de su obra y los mecanismos inconscientes que activa el comportamiento humano en su vertiente más simple y compleja al tiempo: el acto de creación artística.

El territorio de la infancia como expresión de un peculiar reencuentro con la claridad iniciática, con lo ancestral, con un mundo sin condicionantes, aunque en el libro ocupe sólo un capítulo, es un río subterráneo que emerge a lo largo de la obra machadiana y, por pura coherencia, en los sucesivos apartados del ensayo. El autor acierta plenamente al resaltar que Machado es el primer poeta español en el que la niñez ocupa un espacio esencial de su poesía, enlazando, en ese sentido, con los poetas anglosajones y franceses, que venían trabajando ese «filón» desde el siglo XIX. *Estos días azules y este sol de la infancia:* este sereno y patético final de su producción literaria, escrito en el Collioure del exilio y de la muerte, no viene sino a confirmar estas apreciaciones, a mi juicio nodales, en el libro de Verdú. El ser, el tiempo, el camino, el sueño, el inconsciente, la luz y la sombra, el espacio (Soria, Sevilla, Baeza...), el amor en las distintas fases de la vida, la soledad, la muerte, factores que forman parte de la subjetividad más extrema, son tamizados por la historia, por la circunstancia que diría Ortega, y pasan a formar parte de la recámara sobre la que se levantan sus versos. Sintetiza Machado, trocándolas en materia poética, las preocupaciones más trascendentes del pensamiento de su tiempo. Unas preocupaciones que si bien afloran abiertamente en los escritos de sus apócrifos Abel Martín o Juan de Mairena o en sus prosas más coyunturales, adquieren en su poesía una dimensión totalizadora, intensa y concentrada.

Penetrar en los resortes inconscientes; establecer la lógica interna del poema a la luz de la racionalidad de las corrientes filosóficas que se nutren de la búsqueda del ser único/universal a través de la palabra; diseccionar la función que desempeñan cuantos materiales contribuyen, de modo directo o por derivación, a la gestación del poema; ensamblar la trayectoria vital del escritor con sus impulsos creativos, fruto tanto de la experiencia histórica como de la meditación o la vivencia íntima. Un recorrido difícil, lleno de derivaciones y, por ello, resbaladizo y proclive a ser tratado desde una óptica en la que se imponga la subjetividad, que Verdú de Gregorio recorre sin desfallecer y en la que el recurso a la psicología (Freud, Jung, Laing), a las reflexiones de filósofos posteriores (Zambrano, Trías, José Jiménez) y no sólo coetáneos como apoyatura de su análisis, así como a la obra de otros poetas, ayuda a un mejor conocimiento del legado literario de uno de los más importantes escritores de este siglo. Estamos, en definitiva, ante un ensayo que pone en evidencia una vez más la hondura, la complicada urdimbre, de una obra que ha sido, desde que viera la luz, el paradigma de la sencillez. Y del compromiso con el hombre en el sentido más profundo.

El predominio de la *circunstancia*

Otro es el planteamiento del crítico italiano Antonio Barbagallo (Trecastagni, 1949), aunque penetre en algunos de los aspectos que Verdú de Gregorio aborda —el tiempo o el paisaje—. Su perspectiva se alimenta, ante todo, de la temporalidad histórica, de la visión de la obra del poeta como materia generada desde su condición de ser circunstancial, en el sentido orteguiano.

Los libros *Soledades* y *Campos de Castilla* son los ámbitos textuales sobre los que levanta su estudio. Espacios literarios que tienen, a juicio del autor, un referente concreto, un territorio construido a través de los siglos por la acción del hombre: España. Su realidad actúa en la obra machadiana no sólo como telón de fondo, como «escenografía», sino como factor condicionante, como sustrato histórico inevitable, aunque alejado tanto de las concepciones patriótico-nostálgicas que impregnaron no pocas de las elaboraciones noventayochistas como de la pura valoración estética ambiental o paisajística retrospectiva. La España de Machado, para Barbagallo, es una España compuesta por hombres concretos, por ciudades y campos en decadencia, una España que tuvo un innegado —aunque discutible en sus consecuencias— esplen-

dor y que se ha deslizado hacia una lenta atonía con el paso de los siglos, agonía de la que debe salir mediante una resurrección en la que se mezclan elementos del pensamiento regeneracionista y la actitud inconforme del propio poeta.

Esa es, en mi opinión, la pieza clave del ensayo. La pieza que determina todos los análisis que el libro contiene, quizá con la excepción del dedicado a la presencia de Dios en la poesía del sevillano.

Una España controvertida, azarosa, que respira en el paisaje, en los hombres y en los propios estados anímicos de Machado cuando escribe. No es casual que, desde ese enfoque, Barbagallo penetre en algunos aspectos polémicos no tanto de la obra en sí como de los análisis, de las lecturas, que distintos especialistas han realizado en distintos momentos. Así, para el italiano —en contra de la opinión de buena parte de la crítica— no existe cambio o ruptura entre *Soledades* y *Campos de Castilla* en el sentido de que en el primero predomina lo subjetivo o intimista y en el segundo la poesía objetiva y real, dirigida hacia «el otro» y «lo otro». En su opinión, tanto en un libro como en otro se refleja la interioridad del poeta. El cambio que se produce es en los temas, en los «protagonistas del poema». También en el carácter del paisaje. Si en *Soledades* éste es un paisaje urbano, con grandes dosis de indefinición, en *Campos de Castilla* el paisaje es ante todo rural y definido, perfectamente localizable —Soria, el Duero, las tierras de Castilla—. El otro elemento de polémica es ideológico —incluso político—. Esta se establece con Tuñón de Lara por el carácter popular, casi de instrumento de trabajo por un mundo mejor, que Tuñón adjudica al legado literario machadiano. Barbagallo piensa, por contra, que Machado enlazaba con un humanismo genérico. Enlaza, afirma, con un concepto de la política basado en «la bondad del hombre», de cualquier hombre.

Desde ese punto de vista —a mi juicio, discutible— lo que se impone a lo largo del ensayo es una visión orteguiana sobre la obra del poeta. Tanto *Soledades* como *Campos de Castilla* serían, nos dice, la más acabada representación del «yo soy yo y mi circunstancia». La contradicción, añado, aparece cuando se intenta delimitar la circunstancia —que es, en el fondo, la suma de factores históricos, sociales, ambientales, paisajísticos e íntimos que condicionan la vida del hombre— y cuando se indaga en los mecanismos de voluntad y de deseo a los que Machado se refiere para modificar la circunstancia en sentido favorable para el hombre. Para ello no puede uno limitarse —como hace Barbagallo— a los dos libros citados. Después de *Campos de Castilla*, nuestro poeta escribió no pocos versos y multitud de textos en prosa que hablan con claridad de su opción por los humildes, por los desheredados, por no citar sus poemas de guerra o sus reflexiones políticas del último tramo de su existencia.

Al margen de esa disgresión puntual, la obra de Barbagallo aporta luz y, sobre todo, incita a la meditación sobre otras vertientes de la obra machadiana que han permanecido en cierta penumbra: el factor España no sólo en el paisaje, sino en el tiempo; la visión de *La tierra de Alvargonzález* no como expresión de la voluntad de Machado de penetrar en las raíces del cinismo y de la envidia —que es lo convencionalmente aceptado por la generalidad de la crítica—, sino como muestra de una circunstancia objetiva llamada injusticia (con lo que el autor se aproxima, inconscientemente, a la tesis de Tuñón); la presencia del indiano o señorito como antítesis del campesino; la penetración en la España emigrante como réplica de la España agónica a las conquistas imperiales de antaño; el acercamiento a la soledad cósmica o existencial de Machado, lo que conduce a Barbagallo a indagar en la presencia de Dios en su poesía, negando su presunto ateísmo y situándolo en el territorio de la duda permanente; el dolor del poeta como expresión del dolor colectivo, del hombre-víctima de una sociedad.

Estos temas son abordados con exhaustividad y rigor. En no pocos casos, Barbagallo establece sus diferencias con otros analistas (con Ridruejo, Aurora de Albornoz, Macr', Alvar, Sánchez Barbudo, entre otros), lo que contribuye a una lectura viva, polémica y abierta, lo que no es poco. En todo caso, estamos ante un trabajo sumamente útil y esclarecedor, de gran interés para todo lector interesado en la poesía del autor de *Campos de Castilla*. Tal vez la única sombra sea la inserción de las citas —en muchos casos extensas— en inglés o italiano (de E. Milazzo, Arthur Terry, Paoli, etc...) sin la correspondiente traducción. Si bien a los eruditos dominadores de tales lenguas puede resultarles incluso enriquecedor, al lector normal le añade una dificultad innecesaria que se hubiera evitado con la transcripción bilingüe.

Estamos, en definitiva, ante dos enfoques novedosos para una obra genial. Dos aportaciones imprescindibles que, de seguro, no serán las últimas. El valor indiscutible de la obra de Antonio Machado y su perdurabilidad en el tiempo tienen la culpa.

Manuel Rico

Historia de las historias de la literatura infantil y juvenil

El concepto de la literatura infantil es muy antiguo en algunos países y muy reciente en otros. Cuando ya se ve con claridad que existe una literatua infantil y que se publican muchos libros para niños, empiezan éstos a clasificarse y nacen las primeras historias de la literatura infantil.

Alemania ha sido uno de los primeros países que ha tenido conciencia de la existencia de una literatura específica para niños y para jóvenes. En 1867 August Merget escribió *Geschichte der deutschen Jugendliteratur* (Historia de la literatura juvenil alemana), y pocos años después, en 1886 Wilhelm Fricke trazó un esbozo en *Grundriss der Geschichte deutscher Jugendliteratur* (Manual de historia de la literatura juvenil alemana) que subtituló como «Compendio para padres y maestros para ser utilizado en las escuelas y bibliotecas escolares». Además de la función teórica tenía principalmente, una función práctica.

Tendríamos que llegar a Hermann Leopold Köster para que se escribiese en 1906 una completa historia de la literatura juvenil alemana en monografías, perfectamente estructurada en géneros: *Geschichte der deutschen Jugengliteratur. In Monographien.* Estas historias citadas se reducían al ámbito puramente nacional. De esta misma época son otras historias parciales que estudian períodos definidos de la literatura en relación con la sociedad, con la moral y con la socialdemocracia. A finales del siglo XIX, en 1892, en Inglaterra, E. M. Field publica el libro *The Child and his books* (El niño y sus libros) que subtitula *Some account of the history and progress of Children's Literature in England* (Datos para la historia y desarrollo de la Literatura Infantil en Inglaterra), y posteriormente Florence Valentine Barry, en 1923 publica *A century of children's books.*

El folklore infantil es clasificado. En 1901 Charles Welsh publica *A book of Nursery Rhymes* (Libro de rimas infantiles), una compilación monográfica de esta poesía infantil folklórica. Hay que destacar que en la *Cambridge History of English Literature* (vol. XI, cap. XV) se incluye un capítulo sobre literatura infantil, redactado por Frederick Joseph Harvey Darton. Esto es una novedad, porque la literatura infantil se estudia como una parte de la gran literatura. Años después en 1932, el mismo F. J. H. Darton escribe su magnífica historia de la literatura infantil inglesa: *Children's books in England. 5 centuries of social life,* a la que subtitula *5 siglos de vida social.* En esta historia se ciñe a las publicaciones de su país, aunque ya hay referencias a la influencia francesa.

Los alemanes siguen interesándose por la historia de la literatura infantil alemana. En 1924 Karl Hobrecker

publica *Alte vergessene Kinderbücher* (Libros infantiles antiguos olvidados), que es un intento de rescatar del olvido los libros del pasado, con los que ha formado su gran colección, que tantas alegrías y penas le ha proporcionado, como nos cuenta en un pequeño folleto publicado con el título de *Kinderbuchsammlers Leiden und Freuden*, en 1933.

En este mismo año de 1933 Josef Prestel publica su *Geschichte des deutschen Jugendschriftums* (Historia de la literatura juvenil alemana). A partir de este momento el estudio de las colecciones de la bibliografía y de la historia van en ascenso.

Arthur Rümann publica en 1937 *Alte deutsche Kinderbücher* (Antiguos libros infantiles) con bibliografía y 150 ilustraciones. También es la obra de un coleccionista.

En 1942 Irene Dyrenfuhrt-Graebsch publica la más completa historia de la literatura juvenil alemana: *Geschichte des deutschen Jugendbuches*, con frecuentes alusiones a la literatura francesa e inglesa, en cuanto tienen relación con la alemana, y algunas menciones de la literatura italiana y escandinava. Todavía no se hace literatura comparada.

En cuanto a los coleccionistas alemanes como Hobrecker y Rümann en Inglaterra señalaremos a Percy H. Muir, que poseedor de una bella colección, en 1954 escribe sobre ella *English Children's Books* (Libros infantiles ingleses).

Además de los historiadores y de los coleccionistas que escriben historia, aparecen ahora los libreros anticuarios con sus catálogos. En 1931 la Librería Gumuchian publica su famoso catálogo en dos tomos *Les livres de l'enfance* (Los libros de la infancia), redactado por Paul Gavault, que aunque no es ningún ensayo, su enorme material bibliográfico e ilustrativo, ofrece un panorama interesantísimo. Unos años antes Marie Thérese Latzarus había escrito en 1923 *La littérature enfantine en France dans la seconde moitié du XIX siècle* (La literatura infantil en Francia), estudio al que precede un rápido resumen de las lecturas infantiles en Francia antes de 1860.

En 1950 Jean de Trigon publica su *Histoire de la Littérature enfantine: de ma mère l'Oie au Roi Babar* (Historia de la literatura infantil: de mi madre la Oca al Rey Babar) que es el único manual francés que trata de estructurar la literatura infantil francesa desde sus orígenes, un año después de que aparezca el ensayo del comparatista Paul Hazard: *Les livres, les enfants et les hommes* (1949), con afirmaciones muy discutibles. En 1959 Marc Soriano publica su *Guide de la littérature enfantine* (Guía de la literatura infantil), que más que guía es una especie de diccionario de términos de la literatura infantil y de autores.

En Italia un amplio movimiento pedagógico dedica su interés a la literatura infantil, que es asignatura exigida en la escuela. Desde hace más de cincuenta años el estudio de la literatura infantil está íntimamente relacionado con la escuela así como gran parte de la producción de libros infantiles, que se destinan a la «scuola media», según se indica en las solapas de los libros y en los cuestionarios finales de cada libro. Así pues, la publicación de estudios sobre literatura infantil tiene un objetivo directo y utilitario: que los manuales sirvan a los programas didácticos, ya que la asignatura de literatura infantil es obligatoria para los maestros.

Ya en 1926 Giuseppe Fanciulli publica *La letteratura per l'infanzia;* en 1936 Olga Visentini publica *Primo ver. Storia della letteratura giovanile* y Mary Tibaldi Chiesa en 1948 *Letteratura infantile*, casi al tiempo que Michele Mastropalo publica su *Panorama della letteratura infantile*. Desde el primer momento los historiadores italianos demuestran interés por la literatura infantil europea y norteamericana, aunque se ciñan a la literatura italiana. Una mirada universal caracteriza sus obras, a pesar de la escasa documentación que poseen.

Luigi Santucci en 1958 escribe *La letteratura infantile*. Un año después en 1959 en Suiza, Bettina Hürliman publica *Europäische Kinderbücher in drei Jahrhunderten* (Tres siglos de literatura infantil europea) esbozo subjetivo de historiar la literatura infantil de algunos países de Europa. Enzo Petrini publica *Avviamento crítico alla letteratura giovanile* en 1958 y Antonio Lugli *Storia della letteratura per l'infanzia* y Lina Sacchetti *Storia della letteratura per ragazzi* (1966). Estos años son muy importantes para la historia de la investigación sobre la literatura infantil. Se ha creado el I.B.B.Y. (International Board for Books for Young People) y los investigadores se reúnen en congresos y cambian impresiones. Es evidente que un internacionalismo va a tener influencia en los nuevos escritos. A medida que ingresan los países en esta organización internacional la mirada se extiende, se ensancha el panorama. El mundo no se reduce a lo anglosajón o a lo germánico y la misma Aso-

ciación del I.B.B.Y., a la que en un principio sólo pertenecían países de la Europa del Oeste y Norteamérica, se abre a los países del Este y luego a América del Sur, a Asia, a Africa y finalmente a China. En la literatura infantil la visión reducida se amplía a un panorama más extenso. El historiador, que antes no veía más allá de su propio país, y no se proyectaba hacia el ancho mundo porque lo ignoraba, lo desconocía.

Con la literatura comparada el panorama se amplía, ya lo hemos dicho. Es evidente que es más difícil escribir historia universal de la literatura infantil. Para ser comparatista se necesita una enorme cultura, enormes conocimientos. Ya con el cuento popular Bolte Poliva y Stith Thomson, que manejaron el material del mundo entero, pudieron hacer sus clasificaciones. La visión completa del cosmos engrandece la historia de la literatura infantil.

Entretanto se siguen publicando historias nacionales de la literatura infantil. En 1942 Inger Simonsen publica la historia de la literatura infantil danesa durante el siglo XIX: *Den danske bornebog i det 19. aarhundrede,* que va a completar Vibeke Stybe con su libro publicado en 1962 *Fra «Askepot» til «Anders And»*, que es una perspectiva cultural e histórica de la literatura para niños. En 1948 A. P. Babuskina publica en la Unión Soviética la *Istoriya russkoj detskoj literatury* (Historia de la literatura infantil rusa). Hasta las naciones más pequeñas publican sus historias de literatura infantil. Este es el caso de Luxemburgo. En 1951 Paul Noesen publica la *Geschichte der Luxemburger Jugendliteratur* y en 1950 D. L. Dealder la historia de la literatura infantil de los Países Bajos *Wormcruyt met suycker. Historische critisch overzicht van de Nederlandse Kinderliteratur.*En Norteamérica la actividad de los coleccionistas y de los bibliotecarios prepara el camino para las historias. A.S.W. Rosenbach en 1933 publica una descripción de su colección de libros infantiles *Early American Children's books* y Elva S. Smith en 1937 *The history of Childen's Literature,* publicada por la Asociación de Libreros. En 1953 Cornelia Meigs con otros colaboradores publica *A critical history of children's literature,* que es un panorama de la literatura infantil escrita en lengua inglesa (Historia crítica de la literatura infantil).

Estos años son de una gran intensidad editorial. En 1959 Krystina Kuliczkowska publica la historia de la literatura infantil polaca *Litteratura dla dzieci i modziezy wlatach 1864-1914.* Yo misma publico la *Historia de la literatura infantil española.* En 1962 Václav Stejskal publica la historia de la literatura infantil checa *Moderni ceská literatura pro deti.* Eva von Zweigberk en 1965 publica la historia de la literatura infantil sueca *Barnboken i sverige 1750-1950* con profusión de ilustraciones, pues ya se está dando gran importancia al elemento ilustrativo en los libros infantiles.

Sheila A. Egoff en 1968 publica una historia de la literatura infantil en lengua inglesa del Canadá *The republic of childhood. A critical guide to Canadian childrens literature in English.*

Un acontecimiento importante contribuye a la promoción de la investigación. En 1949 a impulsos de Jella Lepman tiene lugar la inauguración de la Biblioteca Internacional de la Juventud de Munich (Internationale Jugendbibliothek) que va a albergar gran parte de la producción mundial de libros al tiempo que creará un gabinete de libros de referencia y documentación. En 1960 su director Walter Scherf publica la primera *Bibliographie zur Geschichte der Jugendliteratur.*

La visión internacional se hace cada día más evidente y necesaria. Virginia Haviland, bibliotecaria norteamericana del Departamento Infantil de la Biblioteca de Washington, publica en 1966 *Children's literature. A guide to reference sources.* (Literatura infantil. Una guía de libros de referencia), que va completar en 1972 con el primer suplemento *First Supplement.* Si no se aúnan los conocimientos, es imposible escribir la historia de la literatura infantil mundial. Mientras en Inglaterra siguen publicándose historias de la literatura infantil, Marcus Crouch publica *Treasures seekers and borrowers; children's books in Britain, 1900-1960,* Mary Florencia Thwaite *From primer to pleasure. An introduction to the history of children's books in England, from the invention of printing to 1900.*

El país australiano está representado por la historia que escribe Henry M. A. Saxby *History of Australian children's literature 1841-1941,* en 1969.

Las bibliografías particulares aumentan. Dorothea Rammensee publica la bibliografía de los libros infantiles y juveniles de Nürenberg *Bibliographie der Nürberger Kinder und Jugendbücher 1522-1914* y en 1972 Heinz Wegehaupt director del departamento de literatura infantil de la Biblioteca Nacional de Berlín (Este) publica una gran bi-

bliografía de libros teóricos sobre literatura infantil y juvenil *Theoretische Literatur zum Kinder-und Jugendbuch,* para países y por temas.

Es también fundamental la fecha de la fundación de la *Forschung Gessellschaft für Kinder und Jugendliteratur* (Asociación de Investigación de literatura infantil y juvenil). En 1970 cinco investigadores; Klaus Doderer, Franz Caspar, Carmen Bravo-Villasante, Gerhard Holz Baumert y Göte Klingberg se reúnen en Francfort y fundan esta asociación que hoy reúne casi doscientos asociados investigadores, agrupando de este modo a todos los expertos en literatura infantil, con lo que las relaciones internacionales se irán estrechando cada vez más.

En 1973, siendo presidente de esta asociación el sueco Göte Klinberg, éste publica un libro muy importante para la investigación de la literatura infantil. En él se planifica la posible y deseable futura historia, en la cual coexistirán diversos puntos de vista. En este estudio *Kinder und Jugendliteraturforschung* (Investigación de la literatura infantil y juvenil) Göte Klinberg propone la combinación de diversos métodos de investigación. Al conocimiento histórico y documental deben añadirse el conocimiento social, estético, psicológico, etc... Asimismo propone la publicación de bibliografías y catálogos, estudios temáticos y de géneros, diccionarios de autores, y finalmente coordinar la investigación internacional. Es evidente la necesidad de un diccionario de términos y vocabulario para entenderse al hablar de literatura infantil. Falta, asimismo, una revista internacional de investigación.

Dos años después en 1975 Walter Scherf publica su ensayo *Von der Schwierigkeit, die Geschichte der Kinderliteratur zu schrieben* (Sobre la dificultad de escribir la historia de la literatura infantil), incluido en el libro colectivo titulado *Zum Kinderbuch* (Sobre el libro infantil).

Un año antes Klaus Doderer ha emprendido el magno proyecto del *Lexikon der Kinder-und Jugendliteratur,* en tres volúmenes que se van a publicar de 1974 a 1982. Unos años antes en 1965 quien esto escribe publica la *Historia de la Literatura Infantil Iberoamericana,* territorio incógnito de un continente al que no se tenía en cuenta en manuales e historias. De este modo queda incorporada la literatura infantil y juvenil de Sudamérica. Al mismo tiempo se forman las Secciones Nacionales que ingresan en la asociación del I.B.B.Y. en el Congreso de Madrid.

Ya algunos autores de América habían publicado algunos ensayos e historias, que apenas si tenían difusión, y menos en Europa. Jesualdo en 1944 había publicado en Argentina *La literatura infantil.* En 1950 Blanca Lydia Trejo había publicado *La literatura infantil en México;* en 1954 Olga Castilla Barrios presentaba su tesis doctoral sobre *Breve bosquejo de la literatura infantil colombiana* que se publicaría ese mismo año. Carlos Luis Saénz en 1958 publicaba un ensayo sobre *La literatura infantil costarricense;* Leonardo Arroyo publica *Literatura infantil brasileira* en 1968; Esther Feliciano Mendoza la *Literatura infantil puertorriqueña* en 1960.

Nuestra *Historia de la Literatura Infantil Iberoamericana* sirve de estímulo a otros investigadores para escribir la historia de la literatura infantil de sus países. Así en 1977 Efraín Subero publica *La literatura infantil venezolana,* donde literatura, documentación y bibliografía aparecen mezcladas en este primer intento de ordenación de un material hasta ahora no clasificado. Manuel Peña Muñoz publica la *Historia de la literatura infantil chilena* en 1982, Francisco Delgado *Ecuador y su literatura infantil,* que completa el libro de Manuel del Pino *Literatura infantil* (1970) y el de *Claves y secretos de la literatura infantil y juvenil* de Hernán Rodríguez Castelo (1981).

En 1983 Sylvia Puentes de Oyenard publica *Literatura infantil uruguaya.*

Cuando Klaus Doderer proyecta el cuarto tomo, donde completa los tres anteriores, tiene en cuenta el panorama de América del Sur y Centroamérica, que ya estaba reseñado en nuestros libros, y envía a un delegado a estudiar esta literatura, con lo cual el *Lexikon* se amplía.

En 1970 publico la primera edición de la *Historia de la literatura infantil universal,* que Walter Scherf y Göte Klingber reseñan entre los libros que tratan de ofrecer una visión de conjunto internacional, al tiempo que lo hacen los libros de Thwaite y de Stybe. Al publicar la última edición de esta *Historia universal* con antología, en cuatro tomos, el panorama se amplía. Carmen Ruiz Bravo ofrece su colaboración con un estudio pormenorizado de la literatura de los países árabes, y en la bibliografía ya se indica la existencia de un estudio sobre *La literatura infantil en Egipto* de Nadra Abd el —Halim Wadhan.

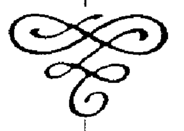
En las bibliografías de esta historia universal se consignan las nuevas historias de cada país como la de Portugal escrita por Natercia Rocha y publicada en 1984 *Breve historia da literatura para crianças en Portugal,* y su *Bibliografía Geral* (1985), las bibliografías de Heinz Wegenhaupt

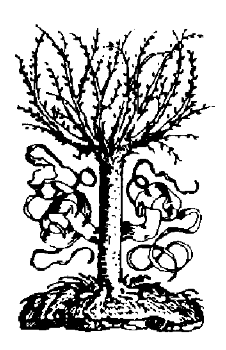
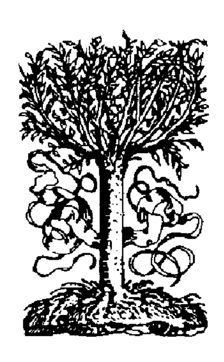
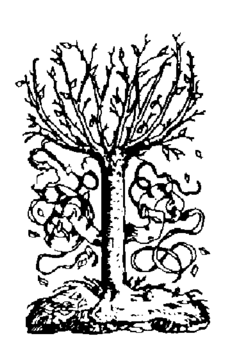
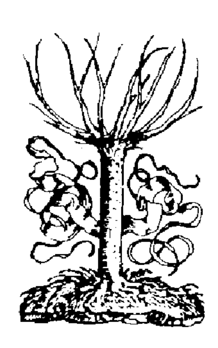
Alte deutsche Kinderbücher de 1979, esfuerzo monumental, como el de Theodor Brüggemann y Hans-Heino Ewers *Handbuch zur Kinder-und Jugendliteratur. Von 1750 bis 1800* (Manual de Literatura infantil y juvenil) de precisa minuciosidad y las bibliografías ilustradas de Hubert Göbels *Hundert alte Kinderbücher aus dem 19. Jahrhundert*, que se completan en tres tomos (1979). China, India, Japón presentan sus nuevos estudios, así como África, con lo que el panorama sigue ampliándose.

En España, historias y bibliografías se publican, de gran interés, como la *Bibliografía histórica del libro infantil* de Román L. Tamés (1985), así como otros trabajos, cuyo análisis daría lugar a otro artículo.

Esta es la historia sumamente resumida de las principales historias de la literatura infantil. Esto es todo lo que se ha hecho hasta ahora. Ya se ha indicado lo que falta por hacer, que es tarea que corresponde a todos los miembros de la Asociación de Investigación de Literatura Infantil y Juvenil.

Carmen Bravo-Villasante



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

Arbor

ENERO 1990

FEBRERO 1990

MARZO 1990

DIRECTOR

Miguel Angel Quintanilla

REDACCION

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Telef. (91) 261 66 51

SUSCRIPCIONES

Servicio de Publicaciones del C.S.I.C.

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Telef.: (91) 261 28 33

Arbor

ciencia pensamiento y cultura



BOLETIN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199.........

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas	
España	Un año (doce números y dos volúmenes de «Los Complementarios»)	5.500	
	Ejemplar suelto	500	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	65	75
	Ejemplar suelto	5	7
Iberoamérica	Un año	60	90
	Ejemplar suelto	5	8
USA, África	Un año	65	100
Asia, Oceanía	Ejemplar suelto	5	9

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España. Teléfonos 583 83 96 y 583 83 99


INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA
QUINTO CENTENARIO